(Aristoteles)

Zillgenz.

Aristoteles

und

das deutsche Drama

von

Dr. Gerh. Zillgenz.

Eine gekrönte Preisschrift.

Würzburg.
Druck von Friedrich Ernst Thein.
1865.

Seinem

Hochverehrten Lehrer

Herrn

Hofrath Professor Dr. Urlichs

in

Hochachtung und Dankbarkeit

gewidmet.

Vorwort.

Der Zweck der vorliegenden Arbeit, als Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doctorwürde zu dienen, hat derselben ihre Grenzen vorgezeichnet. Aus demselben Grunde mußte sie auch wesentlich so gelassen werden, wie sie von der philosophischen Facultät zu Würzburg einmal angenommen war. Es wird daher wohl Manches vermißt werden, was nach dem Umfang der gestellten Aufgabe hätte berücksichtigt werden können. Der Verfasser glaubt dagegen doch kaum einen Hauptpunkt außer Acht gelassen und den Vergleich des deutschen Drama mit der aristotelischen Lehre in den Hauptzügen durchgeführt zu haben.

Die größte Aufmerksamkeit wurde der in der neuern Zeit vielfach besprochenen Frage über die Wirkung des Trauerspiels zugewandt. Da eine einheitliche Meinung der Gelehrten hierin noch nicht so bald in Aussicht steht, so kann die gegenwärtige Behandlung derselben nur als ein Beitrag zur Lösung betrachtet werden. Möge das wohlwollende Urtheil gelehrterer Männer hierüber entscheiden!

Cöln, den 11. November 1864.

Der Verfasser.

Inhalt.

Erste Abtheilung:

Gegenstand des Trauerspiels.

Zweite Abtheilung:

Form des Trauerspiels.

Dritte Abtheilung:

Wirkung des Trauerspiels.

Erste Abtheilung.

Gegenstand des Trauerspiels.

μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας,
μέγεθος ἐχούσης .....

§ 1. Die Definition.

An die Definition der Tragödie, wie sie Aristoteles im sechsten Capitel der Poetik gibt, lassen sich alle Regeln über dieselbe knüpfen. In ihr ist die Eintheilung einer vollständigen Abhandlung über das Trauerspiel gegeben; sie soll daher auch der ganzen folgenden Erörterung zu Grunde liegen. Ihr Wortlaut an der angeführten Stelle ist folgender [1]):

Ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι᾽ ἀπαγγελίας, δι᾽ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

Das heißt: „Das Trauerspiel ist Nachahmung einer abgeschlossenen Handlung bedeutsamen Inhaltes von einer gewissen Größe, in anmuthiger Sprache so, daß jede ihrer Arten in den verschiedenen Theilen gesondert vorkommt, durch handelnde Personen, nicht durch Erzählung, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung der derartigen Empfindungen bewirkt.

---

[1]) Ausg. v. Becker, Cap. VI, p. 1449 b 24.

Es ist also das Trauerspiel, wie jedes andere Kunstwerk, seinem ersten Begriffe nach eine Nachahmung, hier die einer bedeutsamen und würdigen Handlung. Durch die Mittel der Nachahmung, die Darstellung durch handelnde Personen, unterscheidet sie sich von dem erzählenden Epos, durch ihren ernsten und würdigen Inhalt vom Lustspiel, welches sich mit dem Kleinlichen, Lächerlichen beschäftigt. Die Sprache dieser Darstellung muß künstlerisch anmuthig sein, jedoch so, daß die Mittel, welche ihr diese Anmuth verleihen, die Würzen der Sprache, nach den verschiedenen Theilen der Darstellung abwechseln, der Dialog durch Versmaaß, der Chor durch Gesang und Musik angenehm wirken. Soweit läßt die Definition nicht leicht eine Mißdeutung zu, wogegen die nun folgenden Worte die verschiedensten Erklärungen gefunden haben, auf welche wir jedoch wegen ihres Inhaltes erst im letzten Theile dieser Abhandlung näher eingehen.

Lessing legt das Hauptgewicht in dieser Definition auf die letzten Worte und findet hier den dem Trauerspiel eigenen Unterschied von andern Dichtungsarten. Er nimmt darum auch auf die andern Bestimmungen wenig Bedacht und gibt das Ganze wieder mit den Worten: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer Handlung, — die nicht vermittelst der Erzählung, sondern vermittelst des Mitleides und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften bewirkt" [1]).

Göthe [2]) gibt die Worte des Aristoteles in einer sehr veränderten Gestalt wieder. Er übersetzt: „Die Tragödie ist die Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, die eine gewisse Ausdehnung hat und in einer anmuthigen Sprache vorgetragen wird, und zwar von abgesonderten Gestalten, deren jede eine eigene Rolle spielt, und nicht erzählungsweise von einem Einzelnen; nach einem Verlaufe aber von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft abschließt." In dieser Uebersetzung, welche mehr einer

---

[1]) Hamb. Dramat. St. 77.

[2]) Kunst u. Alterthum VI, 1. (Bei der großen Verschiedenheit der Ausgaben Göthe's geben wir seine Stellen nicht nach den Bänden an, sondern nach der Ueberschrift der betr. Aufsätze.)

Erklärung gleich sieht, ist namentlich *εἰδων* falsch gefaßt. Was bei Aristoteles die verschiedenen Mittel zur anmuthigen Hebung der Sprache sind, daraus macht Göthe Schauspieler, deren jeder seine Rolle spielt, während Aristoteles dieser letztern nur in dem Worte *δρωντων* gedenkt. Besonders bemerkenswerth ist, daß nach Göthe's Uebersetzung die Wirkung des Trauerspiels nicht aus dem Kreise der Darstellung selbst heraustritt, daß selbst noch in neuester Zeit Zeising[1]) diese Uebersetzung für vollkommen aristotelisch erklären konnte. Ueber diese und Lessing's Uebersetzung der letzten Worte werden wir später weitläufiger zu sprechen haben.

Die Worte *δι' ἐλεου και φοβου* haben zu verschiedenen Zeiten sehr verschiedene Auffassungen erfahren. Die Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts pflegten zu übersetzen: par le moyen de la compassion et de la terreur; sie nachahmend führten auch die Deutschen Furcht in Schrecken auf ihre Bühne ein. Diese Lehre von der Erregung des Schreckens brachte eine Reihe möglichst gräßlicher Stücke zum Vorschein. In solchem irrigen Bestreben sind besonders die Dramen von Klopstock und Gerstenberg befangen. Zu den großen Verdiensten Lessing's gehört es, diese Auffassung berichtigt zu haben. Nach ihm ist es nur noch A. W. v. Schlegel, welcher dem Aristoteles die Lehre vorwirft, der Zweck des Trauerspiels sei die Erregung von Mitleid und Schrecken. Ueber den Umfang, welchen die Worte „Mitleid und Furcht“ durch das beigefügte *των τοιουτων* erhalten, ist man bisher noch nicht zu einer allgemein anerkannten Annahme gekommen.

Fassen wir die Gliederung der Definition in's Auge, so finden wir, daß sie das Trauerspiel nach drei Seiten hin in Betracht zieht: bezüglich seines Gegenstandes, seiner Form und seiner Wirkung. Nach dieser Gliederung werden wir die ganze folgende Abhandlung einrichten, um so mehr, als die Schrift unseres Philosophen in ihrer jetzigen Gestalt keinen geregelten Gang einhält. Es ist daher von wenig Belang für uns, in welcher Ordnung die einzelnen Bestimmungen

---

[1]) Aesthetische Forschungen von A. Zeising, 1855.

vorkommen, oder in wie weit die ursprüngliche Ordnung gelitten hat, wenn nur das Vorhandene als echt aristotelisch anzusehen ist. Auch in letzter Hinsicht ist Manches bezweifelt worden, doch ist das allgemein als unecht Anerkannte sehr gering und beschränkt sich auf die eine oder andere Wiederholung, wozu vielleicht auch der letzte Theil des sechsten Capitels gehört. Indem wir also an das von der ursprünglichen Poetik Erhaltene uns anschließen, werden wir zuerst von dem Gegenstande, dann von der Form und zuletzt von der Wirkung des Drama handeln und die jedesmaligen Beziehungen der aristotelischen Lehre auf das deutsche Drama in den Hauptzügen nachzuweisen suchen.

§ 2. Die Nachahmung.

Alle Kunst beruht nach Aristoteles auf Nachahmung. Im ersten Capitel der Poetik sagt er dies ausdrücklich vom Epos, vom Trauerspiel, dem Lustspiel, dem Dithyrambus und einem Theile der Musik [1]), während er es in spätern Aussprüchen auf alle Künste ausdehnt [2]). An dieser Nachahmung finden wir Vergnügen. Selbst was wir in Wirklichkeit nicht zu schauen wagen und dessen Anblick uns Furcht und Entsetzen einflößt, dieses abgebildet zu sehen ist uns angenehm. Die Freude, welche wir an dieser Nachahmung empfinden, entspringt zum Theil daraus, daß wir durch dieselbe lernen [3]). Das Nachahmen ist dem Menschen angeboren und keinem Wesen mehr eigen als ihm. Es ist also auch das künstlerische Bestreben in seiner Natur begründet. Allein bei dieser Nachahmung, welche allerdings als Ausgangspunkt der Kunst festgehalten werden muß, bleibt der Mensch vermöge seiner höhern Befähigung nicht stehen, er führt die Kunst weiter, als seine

---

1) Cap. I, p. 1447 a 13: Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις, ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς, πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον.

2) Cap. XXV, p. 1460 b 7: Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὥσπερ ἂν ἢ ζωγράφος ἤ τις ἄλλος εἰκονοποιός.

3) Cap. IV, p. 1448 b 5: τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστί ..... καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

Lehrerin, die Natur, ihm vorgearbeitet hat. Er beschränkt sich nicht mehr darauf, aus ihr seinen Stoff zu nehmen, er erfindet ihn selbst und löst sich so von dem Zwang, dem er anfangs unterworfen war. Nach der andern Seite stellt er seinen Gegenstand nicht mehr so dar, wie er in der Natur als Einzelding sich findet, denn die Natur ist in den einzelnen Wesen nicht selten mangelhaft, zum Theil verdorben; es ist darum Aufgabe des Künstlers, seinen Stoff nicht mehr so darzustellen, wie er ist, sondern wie er sein soll oder kann. Von der Nachahmung und Betrachtung der einzelnen Dinge kommt er zur Darstellung des Gemeinsamen und Allgemeinen an ihnen und läßt Alles weg, was den Dingen der Natur zufällig ist. So beschränkt sich der Dichter nicht mehr einfach auf das, was geschehen ist, sondern stellt auch dar, was geschehen konnte oder nach den von ihm vorausgesetzten Umständen geschehen mußte [1]). Der Künstler soll da, wo er einen minder schönen Stoff vorfindet, ihn verschönern und veredeln, wie auch die Maler thun, d. h. er soll seinen Gegenstand idealisiren [2]). Soll daher durch μίμησις der Begriff der Kunst in ihrer Entwicklung ausgedrückt werden, so müssen wir dieselbe als eine nachahmende Darstellung bezeichnen, als die Darstellung des gedachten Schönen, welche vom wirklich Schönen ihren Ausgang genommen hat.

Das Wesen des Schönen, welches in der Kunst dargestellt wird, beruht in der Größe des Gegenstandes und der Ordnung seiner Theile [3]). Das Allzukleine kann nicht schön genannt werden, weil es zu wenig in unsere Sinne fällt, oder weil dieselben seine Theile nicht unterscheiden können. Die Handlung als Gegenstand der Kunst ist zu klein, wenn sie in zu kurzer Zeit geschieht, so daß sie bereits

---

[1]) Cap. IX, p. 1451 a 36: Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων, καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ, καὶ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

[2]) Cap. XV, p. 1454 b 8: Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων, ἡμᾶς δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους. Καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφὴν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν.

[3]) Cap. VII, p. 1450 b 36: Τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν.

vorüber ist, ehe wir die Einzelnheiten ihres Verlaufes beachtet haben. Auch das Allzugroße ist nicht schön, denn wir sehen es nicht auf einen Blick, so daß es als eine nothwendige Eigenschaft des Schönen erscheint, im Ganzen und in allen seinen Theilen übersichtlich zu sein. Ist die Ordnung der Theile der Art, daß der Gedanke des Künstlers seinen genügenden Ausdruck findet, so ist das Kunstwerk schön zu nennen.

Die Begriffsbestimmung des Schönen und der Kunst, wie sie hier nach Aristoteles gegeben ist, könnte Manchem leicht als oberflächlich und mangelhaft erscheinen. Die Verfahrungsweise unseres Philosophen erklärt sich aber aus dem vielleicht nirgends so sehr wie in der Poetik sichtbaren Bestreben, seine philosophischen Begriffe in leicht faßliche, allgemein verständliche und sprachlich bestimmte Ausdrücke zu kleiden. Unsere neuern Philosophen stehen zu diesem Verfahren freilich im geraden Gegensatze und setzen großentheils einen Ruhm darin, ihre eigene Redeweise für die Darstellung zu gewinnen, so daß der Leser aus den verschiedenen Bedeutungen derselben Worte je nach den verschiedenen Schriftstellern nicht klar werden kann und vielfach die Lust an ihrem Studium verliert. Ebenso ist es auch dem Begriff des Schönen ergangen. Es ist schwer aus den verschiedenartigsten Bestimmungen und Ausdrücken ein klares Verständniß zu erzielen. Wir wollen im Folgenden nur einige derselben vergleichend hervorheben.

Von einem ganz andern Gesichtspunkte als Aristoteles betrachteten die Romantiker die Kunst und das Schöne. Was nach jenem von unten auf durch Nachahmung des Einzelnen beginnend der Künstler zur Vollendung, zur Darstellung des Allgemeinen im Einzelnen, bringt, das gewinnt er nach ihnen durch die Einwirkung einer höhern Schönheit, deren unvollkommener Abdruck seine Kunstwerke sind. Nach ihnen ist die Kunst das Offenbarwerden der höchsten Schönheit in den menschlichen Werken. „Die schönen Dinge," sagt Solger[1]), „sind nicht ihrer selbst wegen schön, sondern sie drücken

---

[1]) Erwin I, S. 11.

die höhere Schönheit, welche über die Natur erhaben ist, für uns aus." Diese höchste Schönheit ist Gott, die Kunst also die Vergegenwärtigung des Göttlichen in seiner wirklichen Erscheinung, die Selbstoffenbarung des göttlichen Wesens [1]). Der Weg zur Kunst ist hier ein ganz anderer. Bei Aristoteles strebt sie von der Nachahmung der Natur zur idealen Darstellung zu gelangen und findet am Ende das, was nach Solger als ihr Ausgang gegeben sein muß; nach ihm kommt die Kunst vom allgemeinen Begriff, der Idee, zur Darstellung derselben in den einzelnen Dingen, nach Aristoteles von der Darstellung einzelner Dinge durch Lernen und Uebung zu der der allgemeinen Begriffe, der Ideen. Solger ist sich der Abweichung seiner idealen Richtung vom Alterthum, wo derselben nur die platonische Philosophie günstig ist, wohl bewußt und darum auch bezüglich des Trauerspiels der bestimmten Ansicht, daß die höchste Stufe der christlichen Tragödie durch Uebertragung griechischer Ideen nicht erreicht werden kann.

A. W. v. Schlegel macht Aristoteles den Vorwurf, daß er alles Schöne nur Nachahmung sein lasse, welcher Vorwurf einzig durch das Wörtchen nur gerechtfertigt wäre, dessen sich aber derselbe an keiner Stelle bedient. An der Entwickelung seiner Lehre haben wir überdies gesehen, wie ungerechtfertigt dieser Vorwurf ist. Hegel fügt zu dem Zwecke der Nachahmung, welchen die Kunst verfolgt, noch den der Täuschung bei [2]). Das letztere Wort ist aber mindestens sehr zweideutig, die Kunst ist so weit entfernt, ihrem Wesen nach Täuschung zu sein, daß vielmehr die Wahrheit ihrer Darstellung das erste Erforderniß derselben ist. Soll aber Täuschung so viel als Nachahmung bedeuten und keinen von dieser wesentlich verschiedenen Sinn haben, so ist es ein überflüssiger Zusatz, dem das Wort Nachahmung selbst in seiner ersten und rohesten Bedeutung noch vorzuziehen wäre.

Aehnlich wie die Romantiker verwirft auch Schelling die Ansicht, daß die Kunst von der Nachahmung der Natur ausgehe. Unab-

---

[1]) Solger, hinterl. Schriften II, S. 428. Erwin II, S. 64.

[2]) Aesthetik I, S. 66 ff.

hängig von ihr schafft vielmehr der Künstler, getragen von demselben Geiste, welcher auch in der Natur wirksam ist. Kunstwerk und Natur gehen von derselben Kraft aus, entwickeln sich neben einander, treffen aber in ihren höchsten Gebilden zusammen: „Jedem Ding steht ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist; aber wodurch geht dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande ebenso nothwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee übersinnlicher Schönheit faßt, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt." [1]) „Statt von der Natur auszugehen," sagt er weiter [2]), „muß darum die Kunst, um dieses zu sein, sich erst von der Natur entfernen, und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehren." Die Natur kann also nach Schelling nicht Lehrerin des Künstlers sein, Kunst und Natur stimmen nur deßhalb zuletzt überein, weil sie beide Schöpfungen desselben Geistes sind.

Mehr übereinstimmend mit der Lehre unsers Philosophen ist Schiller's Ansicht von der Kunst. Auch nach ihm soll der Künstler von der Natur ausgehen und an ihr dasjenige hervorsuchen, was den Zweck der Kunst, das Vergnügen erreichen kann. „Die Kunst," sagt er [3]), „erfüllt ihren Zweck durch Nachahmung der Natur, indem sie die Bedingungen erfüllt, unter welchen das Vergnügen in der Wirklichkeit möglich wird, und die zerstreuten Anstalten der Natur zu diesem Zwecke nach einem verständigen Plane vereinigt, um das, was diese blos zu ihrem Nebenzweck macht (das Vergnügen), als letzten Zweck zu erreichen." Von hier aus soll der Künstler über das Wirkliche sich erheben und zur Idee, zur Darstellung des Allgemeinen, des Möglichen und des Nothwendigen. Er darf aber nie seinen Ausgangspunkt vergessen und soll stets innerhalb der Grenzen des Natürlichen sich bewegen: „Es gehört zum Poeten und Künstler, daß er

---

[1]) Schelling, über das Verhältniß der bildenden Kunst zur Natur, sämmtl. W. VII, S. 300.

[2]) Ebendas. S. 301.

[3]) Ueber tragische Kunst, sämmtl. W. Bd. XI, S. 440.

sich über das Wirkliche erhebt, und daß er innerhalb des Sinnlichen stehen bleibt, wo beides verbunden ist, da ist ästhetische Kunst" [1]).

Während nach Aristoteles der Begriff des Schönen dem Gegenstand als solchem zukommt, hat A. Zeising das Schöne in der Beziehung eines Gegenstandes auf den ihn Betrachtenden gesucht, so daß der volle Begriff der Schönheit keinem Dinge an und für sich zukommt. Nach ihm liegt derselbe in der Aufhebung des Gegensatzes zwischen Object und beschauendem Subject, so daß beide in ihrer Beziehung zu einander als eine Einheit erscheinen. „Schön ist dasjenige Object, welches sich in Beziehung auf das ihm als Anderes gegenüber stehende Subject, d. i. in der Form des Erscheinens als ein Vollkommenes darstellt" [2]). Indem also ein Ding zuerst als Gegensatz zum Subject erscheint, liegt seine Schönheit darin, daß dieser Gegensatz bei näherer Betrachtung aufgehoben wird und es nicht mehr als das erscheint, was es ist: „Schön ist, was sich als ein Vollkommenes darstellt, indem es sich in Form und Wesen different erweist, d. h. indem es sich als ein anderes zeigt, als es ist, nämlich als Object identisch mit dem ihm gegenüber stehenden Subject" [3]). Darum stellt auch Zeising in der Vorrede das Schöne dar als die zwischen Subject und Object, zwischen Idealem und Realem hin und her wogende lebendige Strömung, in welcher die Differenz beider dergestalt überwunden wird, daß dieselbe inmitten ihres gegensätzlichen Verhältnisses als eins und in dieser Einheit als Inbegriff alles Idealen und Realen, kurz als das unbedingte und mangellose Sein empfunden wird.

§ 3. Von der Handlung.

Das Wichtigste im Drama ist der Mythus, die Handlung, welche den Gegenstand der Nachahmung bildet [4]). Ihre Wichtigkeit

---

[1]) Brief an Göthe, 14. April 1797.

[2]) A. a. O. S. 81.

[3]) Ebendas. S. 82.

[4]) Cap. VI, p. 1450 a 38: Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας.

wird mehremal von Aristoteles hervorgehoben. Sie ist das Einzige, was das Trauerspiel überhaupt darstellen soll; nicht Menschen als solche in ihrem Wesen sind sein nächster Gegenstand, sondern ihre Handlungen, ihr Leben und ihre Schicksale [1]). Der Werth und die Würde der Handlung begründet darum die Eintheilung des Drama in das Trauerspiel, welchem eine bedeutsame und würdevolle Handlung zu Grunde liegt, und das Lustspiel, welches sich mit der Darstellung des Lächerlichen beschäftigt. Eine dritte Art des Drama, welche erst in unserer Zeit ihre volle Ausbildung erlangt hat und den Alten unbekannt war, ist das einfache Schauspiel, welchem meistens Vorgänge des Familienlebens zu Grunde liegen; es hält die Mitte zwischen dem Lustspiele und der Tragödie, mit dieser hat es den größern Ernst, mit jenem den glücklichen Ausgang gemein, es ist mehr auf Schilderung der Charaktere angelegt, als auf Darstellung wichtiger Handlungen, seine Wirkung ist von der des Trauerspiels gänzlich verschieden und grenzt mehr an die des Lustspieles. Dieses sog. bürgerliche Drama ohne tragischen Gehalt, welches in neuester Zeit zu großer Geltung gelangt ist, hat nichts destoweniger bedeutende Gegner gefunden. Hettner in seinem Büchlein: Das moderne Drama, nennt es eine Zwittergestalt, welche nur in den allerseltensten Fällen von dichterischem Werthe sein kann [2]). Dagegen redet er dem sog. bürgerlichen Trauerspiel, welches seinen Stoff nicht, wie das Trauerspiel der Alten, aus dem Schicksale hervorragender Fürstenhäuser, sondern aus dem gewöhnlichen Familienleben nimmt, das Wort, weil es die gleiche Wirkung hat, wie die Bearbeitung geschichtlicher Stoffe. Während nun in der genannten dritten Art der Dramen die Schilderung der Charaktere überwiegt, ist nach Aristoteles im eigentlichen Trauerspiel die Handlung in der Art die Hauptsache, daß es auch ohne Charakterschilderung bestehen könnte.

Der Dichter kann seinen Stoff, die von ihm darzustellende Handlung, aus bereits bekannten Thatsachen entnehmen, er kann ihn

---

1) Cap. VI, p. 1450 a 15: Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. Η γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων, ἀλλὰ πράξεων, καὶ βίου καὶ εὐδαιμονίας.

2) A. a. O. S. 35 f.

aber auch selbst erfinden. Die bessern griechischen Dichter waren indessen sehr zurückhaltend in der Wahl eigener Stoffe. Sie liebten es, Gegenstände der Sage und der Geschichte zu bearbeiten, welche dem Volke bereits geläufig waren. Aehnlich geschah es von deutschen Dichtern vor Lessing; allein das Verhältniß des Volkes zu seiner Geschichte sowohl als zu seiner Sage war hier nicht das gleiche. Die Geschichte lebte nicht, wie bei den Griechen, in der lebendigen Ueberlieferung eines einheitlichen Volksbewußtseins, die Sage in ihren großen und bedeutungsvollen Zügen war erloschen. Beide waren nur mehr Eigenthum der Gelehrten und die Sage auch für diese noch nicht ergründet. Es war deßhalb ebenso leicht, griechische und römische Sage und Geschichte auf dem Theater herzustellen, als deutsche. So gut also der Dichter, wenn er einen geschichtlichen Gegenstand wählte, den Zuschauer erst mit demselben bekannt machen mußte, ebenso leicht konnte er ihn mit einem ganz neuen Stoffe vertraut machen. Lessing machte mit seiner „Minna von Barnhelm" den ersten glücklichen Griff aus dem Volksleben, da doch Gellert's „Betschwester" zu unbedeutend ist, um diesen Ruhm in Anspruch nehmen zu können. Hettner bestimmt die Wahl des Gegenstandes dahin, daß er auf die gegenwärtige Zeit der Abfassung Bezug haben müsse [1]) und die Kämpfe darstelle, welche dieselbe bewegen. Würde man diese Forderung streng durchführen, so müßte das Trauerspiel viel an seinem allgemeinen Charakter verlieren und die Werke eines Shakespeare würden für uns nur noch von sehr untergeordnetem Werthe sein. Sehr entschieden spricht Hettner seine Ansicht hierüber aus in den Worten [2]): „Das historische Drama muß durch und durch aus dem eigensten Herzblut der eigenen Zeit herausdichten und dabei doch den Lokalton des geschichtlichen Helden mit Sicherheit treffen." Diese scharfe Betonung der Darstellung der eigenen Zeit des Dichters geht aus Hettner's Meinung von der sittlichen Wirkung des Trauerspiels hervor und erhält ihre Würdigung durch die richtige Ansicht über diese Frage.

---

[1]) Das mod. Dr. S. 51.

[2]) A. a. O. S. 59.

Das erste Erforderniß, welches Aristoteles an den Mythus stellt, ist dies, daß er einer sei. Es ist nicht genug, wenn er nur auf eine Person sich bezieht [1]. Es wäre gefehlt, die zwölf Arbeiten des Herkules in einem Schauspiele darzustellen, da sie nicht in einem innern Zusammenhange stehen. Homer gilt hier als Muster selbst für den tragischen Dichter, denn er besang nicht das ganze Leben des Odysseus, noch den ganzen trojanischen Krieg, sondern nur einen Theil von beiden, ein einzelnes Ereigniß mit seinen Umständen. Indessen soll nicht gesagt sein, daß die Handlung nicht aus Theilen bestehen dürfe, sie gehören sogar zur Schönheit derselben, müssen jedoch so zum Ganzen passen, daß dieses durch deren Abreißung zerstückelt erscheinen würde. Was aber durch sein Hinzukommen das Ganze nicht verständlicher macht, ist kein Theil desselben [2]. Durch zu große Ausdehnung wird das Drama mehr einem Epos ähnlich. Mit Recht tadelt Hettner an Göthe's „Götz von Berlichingen" diesen eposirenden Ton und bemerkt hiezu, daß die Stürmer und Dränger überhaupt noch die Einheit der Person mit der Einheit der dramatischen Handlung verwechselten [3]. Unter den deutschen Dichtern haben gegen diese Forderung am meisten die Romantiker verstoßen. Aus dem „Octavianus" von Tieck ließen sich mehre Dramen machen. Das Stück selbst besteht aus zwei Theilen, welche nur durch die handelnden Personen in Zusammenhang stehen. Es umfaßt die Zeit eines ganzen Menschenalters und trägt seine Handlung auf mehre Länder über. Selbst die Einheit einer Hauptperson kann dieser Dichtung nicht zugesprochen werden, da der Kaiser an Allem dem, was in Frankreich vorgeht, keinen Antheil nimmt. Ebensowenig zusammenhangend ist die „Genovefa" desselben Dichters, während in andern, wie im „Abschied" größere Einheit sichtbar ist. In gleicher Weise hat Kotzebue die dramatische Darstellung verschiedener Thaten einer Person nicht nur ausgeführt, sondern auch zu rechtfertigen

[1]) Cap. VIII, 1451 a 16: Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ, ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ.

[2]) Cap. VIII, p. 1451 a 31: ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν, μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

[3]) A. a. O. S. 41.

gesucht. In der Vorrede zu seinem Trauerspiel „Gustav Wasa“, welches keineswegs ohne poetischen Werth ist, sagt er: „Sowie es dem Maler erlaubt ist, in einer Reihe von Gemälden, z. B. Alexanders Thaten darzustellen, doch so, daß auf jedem einzelnen Gemälde Alexander die Hauptfigur ist, ebenso, denke ich, muß es auch dem Dichter erlaubt sein, die Hauptscenen aus dem Leben eines Helden in einer Bilderreihe aufzustellen, die Hauptfigur jeder Scene bleibt immer der Held, durch ihn werden die verschiedenen Gemälde in ein Ganzes vereinigt.“ Kotzebue vergißt aber, daß jedes Gemälde ein ganzes Kunstwerk ist und auch getrennt von den andern ein solches bleibt. Wenden wir dies auf das Drama an, so ist es ganz aristotelisch, wenn die verschiedenen Schicksale eines Helden in verschiedenen Dramen dargestellt werden, nicht aber alle zusammen in einem einzigen Drama, so wenig es schön wäre, alle Thaten eines Helden auf ein einziges Gemälde zu bringen. Will man Körner zu den romantischen Dichtern zählen, so muß von ihm gesagt werden, daß er unter allen am meisten die Einheit der Handlung in echt künstlerischer Weise gewahrt hat und hierin selbst die ersten Werke von Göthe und Schiller übertrifft. Sein „Zriny“, „Hedwig“, „Rosamunde“ können in diesem Punkte als Muster gelten.

Zur Einheit der Handlung gehört nicht, daß sie auch einfach, d. i. ohne alle Verwickelung und Veränderung sei. Es gibt zwar einfache Mythen, aber besser sind verwickelte, solche, in welchen durch Wiedererkennung oder Wechsel des Schicksals oder beides eine Veränderung in der Lage der Personen eintritt. Wiedererkennung und Schicksalswechsel machen die Handlung besonders anziehend [1]). Am schönsten sind diejenigen Dramen, in welchen die Wiedererkennung zugleich einen Wechsel des Schicksals in ihrer Folge hat [2]). Bedeutende Originalwerke, in welchen die Wiedererkennung einen Wechsel des

---

[1]) Cap. X, p. 1452 a 12: Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἁπλοῖ, οἱ δὲ πεπληγμένοι..... πεπληγμένην δὲ (πρᾶξιν λέγω) ἐξ ἧς μετὰ ἀναγνωρίσεως ἢ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστι. Ταῦτα δὲ δεῖ γίγνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου.

[2]) Cap. XI, p. 1452 a 32; Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἅμα περιπέτειαι γένωνται.

Schicksals hervorbrächte, haben wir in der deutschen Literatur nicht, wohl haben eine solche Lösung die beiden besten Nachahmungen klassischer Dichter, die „Iphigenie" von Göthe und der „Jon" von A. W. v. Schlegel. In beiden Stücken sind befreundete Personen im Begriffe, einen Mord am Freund und Anverwandten zu begehen, als sie sich wieder erkennen und so das Schreckliche verhütet wird. In Lustspielen hat unsere Literatur diese Lösung öfter verwendet, so besonders Körner in seinem Lustspiele „Die Braut".

Ist die Handlung an und für sich ohne Verwickelung, so ist es gefehlt, ihrer Einfachheit durch eigentliche Episoden abhelfen zu wollen [1]). Mag aber die Handlung einfach sein oder verwickelt, in jedem Falle ist es unerläßlich, daß ihre Entwickelung aus den Umständen als wahrscheinlich oder nothwendig sich ergibt. Das Ergebniß der That muß der Art sein, daß es nach dem allgemeinen Gang der Dinge bei den vorausgesetzten Vorgängen eintreten muß, oder doch wenigstens nach menschlicher Berechnung eintreten kann. Nichts darf sich ereignen, was gegen alle Erfahrung oder gegen unser allgemein menschliches Gefühl sich sträubt. So würde es sicher gefehlt sein, wenn der Dichter stets tadellose Männer aus dem verdienten Glück ohne Ursache in's Unglück stürzen ließe. Ebenso unwahr würde es scheinen, wenn sittlich verkommene Menschen aus ihrer wohl verdienten mißlichen Lage in glückliche Verhältnisse versetzt würden [2]). Es muß also der Wechsel des Glückes in der That des Helden seinen Grund haben. Dieser darf zwar kein sittlich verkommener Charakter (*μοχθηρός*) sein; soll er in's Unglück gerathen, so muß er einen Fehler an sich tragen, welcher der Art ist, daß er sein Unglück nicht mehr als etwas Gräßliches und rein Willkürliches erscheinen läßt. Dabei rührt es uns wenig, wenn er vom Unglück zum Glücke kommt, besser ist das Gegentheil, wenn er trotz seines edlen Strebens, aber nicht ohne

---

[1]) Cap. IX, p. 1451 b 33: Τῶν δὲ ἁπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισωδιώδεις εἰσὶ χείρισται.

[2]) Cap. VIII, p. 1452 b 34: Πρῶτον μὲν δῆλον, ὅτι οὐ τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν.... οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν.

einen Fehler, in's Unglück geräth. Je besser er neben dem ihm anklebenden Mangel ist, desto mehr wird uns sein Untergang rühren[1]), desto besser die Dichtung selbst sein. Soll daher Mitleid und Furcht wirklich erregt werden, so darf der Held dem Zuschauer nicht zu fern stehen, nicht über das Menschliche erhaben sein, aber auch nicht durch seine Laster zu denen gehören, welche sich durch sie gleichsam von der Menschheit losgesagt haben und ihr Auswurf geworden sind. Durch beide Umstände leidet die innere Nothwendigkeit und Wahrheit der Handlung, welche nach Aristoteles das Haupterforderniß eines guten Drama ist und die auch Schiller als das Merkmal eines Dichters bezeichnet: „Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischer Darstellung irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf“[2]).

Es wird uns nicht Wunder nehmen, daß in der Zeit vor Lessing, als man noch streng an der Forderung festhielt, daß ein ganzes Drama an einem einzigen Platze sich entwickeln mußte, auch am wenigsten Mannigfaltigkeit der Handlung zu finden ist. Um so mehr wurden dagegen schreckliche Botschaften verwendet und der Ausdruck der Sprache gesteigert, die damals geforderten „Mitleid und Schrecken“ bei den Zuhörern zu erregen. Als ein solches Stück zeichnet sich der „Ugulino“ von Gerstenberg aus, von welchem Schiller rühmt, daß er nicht ohne schöne Motive und wahres Pathos wäre, aber auch sagt, daß er keineswegs ein Werk des guten Geschmackes sei. Der Hungertod im Thurm, der in einer bessern Dichtung den Schluß würde gebildet haben, ist Gegenstand des ganzen Trauerspiels in fünf Acten. Der Schrecken eines langsamen Todes wird so grell als möglich vorgeführt. Der einzige Zwischenfall, aber auch fast die ganze Handlung des Stückes ist die Scene mit dem Leichname der Mutter. Sind die Personen durch den schrecklichsten Hunger umgekommen, so schließt die

---

[1]) Cap. XIII, p. 1453 a 12: Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἀλλὰ τοὐναντίον, ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, μὴ διὰ μοχθηρίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην, ἢ οἵου εἴρηται, ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

[2]) Brief an Göthe, 1. März 1795.

Tragödie. Aehnlich verhalten sich die Trauerspiele Klopstock's, deren bestes wohl sein „David" sein mag. Der „Tod Adams" und „Hermanns Tod" können ebenso gut alles Andere sein als Dramen, weil ihnen fast jegliche Handlung abgeht. Hermann ist eine höchst weinerliche Figur, der an einer Wunde daliegend sich mit Horst in künstlichen Redensarten unterhält. Im „David" wird fast Alles, was überhaupt geschieht, durch Boten berichtet, so daß für die Handlung des Stückes wenig mehr übrig bleibt.

In der gelungenen Darstellung einfacher Handlungen zeichnet sich besonders Göthe aus, während Schiller reicher an Verwickelungen ist. Bei diesem ergibt sich das Schicksal seiner Helden mehr aus ihren Thaten, ihrer Handlung; bei Göthe mehr aus den Charakteren. Das schönste Beispiel von Schicksalswechsel ist wohl in Schiller's „Jungfrau von Orleans" dargestellt. Das wundervolle Mädchen geräth, trotzdem es vom Himmel selbst geschickt wurde, von dem siegreichen Heere des Königs beschützt ist, in die Gewalt ihrer Feinde und findet den Tod, allerdings nicht ohne Schuld, da sie länger beim Heere bleibt, als ihre Sendung es erlaubt. Eine organische Einheit der Handlung bei vielfacher Gestaltung derselben zeigt uns Schiller in seinem „Wallenstein". Ueberall tritt der eine Held, wenn auch anfangs scheinbar vernachlässigt, in den Vordergrund. Die Handlung, welche sich durch die ganze Dichtung hindurch zieht, ist der Fall Wallenstein's, indem derselbe ein Ziel verfolgt, welches seine Kräfte übersteigt. Alle andern Ereignisse sind mit diesem auf's engste verknüpft. Das Streben des Helden wird in socialer und politischer Beziehung fruchtlos. Während er für die Erhebung seiner Familie die Treue gegen seinen Kaiser opfert, hat die Natur die einzige Erbin seiner Errungenschaft an einen Mann geknüpft, welcher bei weitem tiefer steht, als das Ziel seiner Plane. Die drei Theile der Dichtung stehen zu einander in fester Verbindung. Im ersten wird der Charakter des Helden ohne sein eigenes Auftreten in äußern Umrissen und der seiner Umgebung geschildert. Im zweiten Theile wird gezeigt, daß seine Plane durch die Macht der Liebe seiner Tochter scheitern müssen und zugleich sein gänzlicher Untergang durch die Weigerung des Max zur Unterschrift eingeleitet, welcher dann im

folgenden Theile zur Vollendung kommt. Ebenso glücklich ist Schiller in der Behandlung des Tell, wo gleichfalls ein Liebesverhältniß neben der Handlung, der Befreiung des Vaterlandes, hergeht. Es wird dadurch der Wechsel von Zwang und Unterdrückung zur zweifachen Freiheit, der Familie und des Staates, gezeichnet. Das Verhältniß der Liebe und dessen befriedigender Ausgang wird zu einer Episode der Haupthandlung, welche ein Wesentliches zur Veranschaulichung ihres Gelingens beiträgt.

Weniger glücklich ist Schiller mit ähnlichen Schilderungen in der „Jungfrau von Orleans" und „Maria Stuart". Es ist entschieden ein Verstoß gegen die von Aristoteles geforderte Wahrscheinlichkeit, wenn die Jungfrau am Ende ihres Lebens und im Angesichte des Todes noch der Liebe zu einem Engländer zugänglich ist. Wenn die That selbst, wie sie die Geschichte liefert, einfach gelassen worden wäre, würde sie mehr tragische Wirkung haben, als nach dieser Bearbeitung. Johanna ist von Gott berufen, Orleans zu entsetzen und den König zur Krönung zu führen. Dadurch, daß sie auf Bitten des Königs diesen Beruf überschreitet und nun auch nach Vollbringung ihrer Aufgabe beim Heere bleibt, beweist sie, daß auch sie der Schwäche gewöhnlicher Menschen fähig ist. Ihr Werk wird zwar nicht vernichtet, da es im Grunde das Werk einer höhern Macht ist, sie aber büßt ihren Fehler mit dem Leben. So ist die Geschichte an sich höchst tragisch, Schiller hat wohl nicht ohne Ursache die Thatsache geändert, aristotelisch ist aber diese Veränderung nicht. Die so von Gottes Geist und der Heiligkeit ihrer Sendung durchdrungene Jungfrau konnte in ihrem Herzen unmöglich Raum für die Liebe eines Menschen haben, solche Liebe widerspricht ihrem ganzen höhern Wesen.

Der Forderung von der Wahrscheinlichkeit der Handlung dürfte unter den deutschen Dramen am wenigsten der „Alarkos" von Fr. v. Schlegel entsprechen. Hier werden ohne Bedenken wie etwas alltägliches die größten Verbrechen begangen und gleichgültig hingenommen. So will die Tochter des Königs den Mann einer andern heirathen, ihr Vater hat keine Einrede. Die Frau des Alarkos muß deßhalb ermordet werden, er selbst thut es, obschon er sie liebt, sagt es ihr noch voraus und sie nimmt ungestört diese Aeußerung hin.

Unterdessen stirbt die Prinzessin und Alarkos erdolcht sich. Eine so gleichgültige Hingabe des Lebens muß dem Zuschauer unmöglich erscheinen, sein Mitleid kann sie nicht erwecken. Aug. Wilh. v. Schlegel spricht solcher Nichtberücksichtigung der Wahrscheinlichkeit sogar das Wort und tadelt zugleich Aristoteles, indem er den aristotelischen Begriff der Nachahmung als Täuschung auffaßt. „Mit der Täuschung", sagt er [1]), „ist die Forderung der Wahrscheinlichkeit nahe verwandt, welche .... dahin geführt hat, alles Kühne, Große, Wunderbare und Außerordentliche aus der Kunst zu verbannen." Er denkt aber dabei nicht daran, daß das Große, Kühne und Wunderbare, von Menschen vollbracht, an sich nichts Uebermenschliches sein darf; ist es dies, dann müssen entweder nicht mehr Menschen die handelnden Personen sein, oder ihre Thaten werden unmöglich und dadurch nicht selten lächerlich.

Mit der Forderung der Wahrscheinlichkeit der Handlung scheint die Verwendung zufälliger Ereignisse in Widerspruch zu stehen. Zufällig ist, was unter den gegebenen Umständen, wenigstens nach unserm Verständniß, ebensogut anders hätte sein oder erfolgen können, als es wirklich ist. Solcher zufälligen Dinge gibt es im gewöhnlichen Leben viele, und deßhalb können sie in einem einzelnen Falle wenigstens nicht unmöglich erscheinen. Gleichwohl ist ihre Verwendung in der Kunst bedenklich. Vischer will das Zufällige aus der Kunst ganz entfernt wissen [2]), die waltende höchste Idee scheint ihm dasselbe unmöglich zu machen. Jedenfalls hat in der Schicksals-Tragödie der Zufall eher eine Stelle, als in der Charakter-Tragödie, weil in jener der Held trotz aller Kraft und Ueberlegung dem Schicksal verfallen, den äußern Verhältnissen und der allgemeinen Lage der Menschheit unterthan, unerbittlich zu Grunde geht, wobei es auf die Art und Weise seines Verderbens nicht so sehr ankommt, als in einem Drama, in welchem das Geschick des Helden aus seinem innern Wesen, aus seiner Gesinnung und persönlichen Anlage sich ergeben muß. Für Vischer erscheint darum die Schicksals-Tragödie sowohl an sich, als wegen des in ihr so häufig erscheinenden Zufalles eine Verwirrung [3]).

---

[1]) Kritische Schriften, Bd. II, S. 315.

[2]) Aesthetik § 897.

[3]) Aesthetik § 911.

Doch läßt sich nicht sagen, daß das Zufällige in seinem oben angegebenen Begriffe keine Stelle in der dramatischen Kunst finde, daß Romeo und Julie, die so nahe daran sind, gerettet zu werden, dennoch umkommen, und zwar nur, weil ein Brief nicht zur rechten Zeit an seine Bestellung kommt, könnte doch wohl ebensogut nicht Statt finden. Hätte nicht auch Julie eher zu sich kommen und Romeo's Selbstmord verhindern können? Gerade der Umstand, daß beider Tod zwar auf diese Weise möglich und erklärlich, also nicht als völlig unerwartet zufällig dargestellt ist, wohl aber ebenso wahrscheinlich nicht hätte Statt finden können, muß in hohem Grade das Mitleid der Zuschauer erregen. Oder welche Idee macht es nöthig, daß die Jungfrau von Orleans eben dadurch zu Grunde geht, daß sie in die Hände der Engländer fällt. Diese Art ihres Unterganges ist wohl die beste und anziehendste, aber nicht durch den Gang der Ereignisse geboten, mehre andere Arten hätten ebensogut Statt finden können. Es läßt sich nicht leugnen, daß bei dem Schicksalswechsel des Aristoteles der Zufall eine Rolle spielen kann, ohne daß das Stück eine Schicksalstragödie wird, dagegen läßt sich bei seiner Forderung von der Wahrscheinlichkeit der Handlung nicht an jenen Zufall denken, welcher wie ein deus ex machina erscheint, um dem Stück ein schnelles Ende zu machen. Wo jede Art des Zufälligen verbannt ist und sich nach Vischer Alles nach dem gleichförmigen Walten einer Idee abspinnt, erscheint der ganze Vorgang als nothwendig und unvermeidlich, läßt den Zuschauer kalt und gleichgültig.

Es ist genug, wenn das Zufällige, das was ebensogut anders hätte sein können, nicht unerwartet und unwahrscheinlich ist, wenn es in das Ganze paßt, wie jeder andere Theil der Darstellung. Wohl hat Tieck recht, wenn er sagt [1]: „Immer ist es gefährlich, dem Zufall einen großen Spielraum in der Tragödie zu erlauben; der Dichter muß ihm eine wundersame Heiligkeit und bedeutende Seltsamkeit geben können, wenn wir uns seiner Wirkung nicht ganz ungläubig entziehen sollen: noch nothwendiger ist dies, wenn die ganze Dichtung auf ihm als Angelpunct ruht und sich bewegt.“ In ähn-

---

[1]) In der Vorrede zu Kleist's Werken S. XXXV.

licher Weise verlangt Hettner, daß dem Zufall der Character eines solchen so viel als möglich entnommen werde: „Wo der Zufall als Zufall auftritt, da stört er und trübt er die fast ineinander gehämmerte Einheit; er wirft uns zurück in die Prosa des gewöhnlichen Lebens“ [1]). Wenn also der Zufall im gewöhnlichen Leben eine Stelle hat, so muß er in der Dichtung, deren Wahrheit auf den Erfahrungen des gewöhnlichen Lebens gründet, nicht immer und überall ausgeschlossen werden.

Die wahre Theorie des Aristoteles von der Handlung hat Lessing der deutschen Dichtung nicht blos zugänglich gemacht, sondern auch am besten und gründlichsten auseinander gesetzt und erklärt. Vor Allem sorgte er dafür, daß der unnatürliche Schrecken, womit die Franzosen auch die deutsche Bühne erfüllten, entfernt wurde. „Der Dichter“, lehrt er [2]), „darf zwar neue Verwickelungen herbeiführen, allein er darf diese, blos um Schrecken zu erregen, nicht übermäßig wichtig machen. Um die Affecte zu reinigen, dürfen sie nicht auf der Bühne selbst bis zur Unmöglichkeit gesteigert werden, denn die Reinigung ist in der Handlung selbst zu suchen.“ Das Vortheilhafteste war, daß Lessing die Lehre des Aristoteles nicht mehr aus den Händen der Franzosen nahm, sondern forderte, daß er aus sich selbst erklärt werde.

Unter den Forderungen des Aristoteles, die ihm alle unbedingt richtig sind, hebt er zumeist die von der Wahrscheinlichkeit der Handlung hervor: „des Dichters Werk ist nicht, zu erzählen, was geschehen ist, sondern von welcher Beschaffenheit das Geschehene, und was nach der Wahrscheinlichkeit und der Nothwendigkeit dabei möglich gewesen [3]).“ Ueberhaupt glaubte Lessing, daß wir nur durch Anschluß an Aristoteles, aber an den recht verstandenen, ein eigentliches Drama gewinnen könnten. Sowohl die Franzosen, als die Deutschen, welche diesem bisher in Allem gefolgt seien, haben dessen Lehre nicht

---

[1]) A. a. O. S. 111.

[2]) Hamb. Dramat. St. 1.

[3]) Hamb. Dram. St. 83.

verstanden, und deßhalb spricht er weder den einen noch den andern ein eigentliches Drama zu; die Engländer dagegen besitzen ein solches, welches trotz aller scheinbaren Verschiedenheit doch mehr mit Aristoteles überein stimmt, als die Werke der Franzosen. Wenn auch nicht gesagt werden kann, daß Lessing in allen Puncten die Theorie des Aristoteles so gut verstanden und angewandt hat, als in der Lehre von der Behandlung des Stoffes, so wird es wenigstens hierin stets sein Verdienst bleiben, daß er, geleitet von einem richtigen Verständniß des Aristoteles, das Richtige gefunden, und wenn auch nicht allein die unmittelbar folgende Zeit des Glanzes für das deutsche Drama hervorgerufen, so doch wenigstens mit den alten Vorurtheilen vollständig aufgeräumt hat.

Anders als Aristoteles und Lessing denkt Schiller über den wichtigsten Theil des Drama. Ihm ist nicht die Handlung die Hauptsache, welche Mitleid und Furcht erregt, sondern die Idee der Freiheit, welche im Drama zur Darstellung kommt und welcher der Held zum Opfer fällt. Jeder Mensch hat zwei Naturen, eine sinnliche und eine sittliche, die letztere beruht auf seiner Freiheit und unterscheidet ihn vom Thier. Indem nun seine sittliche Natur gegen ein frei übernommenes Leiden kämpft, erregt er unser Mitleid, wie Regulus, wenn dieser, um sein Wort zu halten, sich der Rachgier der Cathager Preis gibt. Aber auch, wenn er mit Freiheit gegen das moralische Gesetz gehandelt, ist er ein Gegenstand der tragischen Kunst[1]). — Indessen dürfte in der Wirklichkeit der Fall selten sein, daß der Held gegen ein frei übernommenes Leiden kämpft. Thatsächlich sind die meisten Leiden, auch in den Trauerspielen, sehr unfreiwillig, in allen Dichtungen Schiller's kommt kein solches freiwilliges Leiden, wie er es an Regulus schildert, vor. Aus seiner Ansicht, daß die Darstellung der Freiheit die Hauptsache des Trauerspiels sei, mag es sich erklären, daß er der Form der Dichtung mehr Wirkung einräumt, als dem Stoffe selbst, während nach Aristoteles die Fabel so beschaffen sein muß, daß sie schon an und für sich ohne die

---

[1]) Sämmtl. W. Bd. XI, S. 433.

dichterische Form im Stande ist, Furcht und Mitleid zu erregen[1]). Bei Schiller dagegen kommt es auf die Beschaffenheit des Stoffes wenig an, der Dichter muß durch die Behandlung desselben Alles wirken; die künstlerische Form ist es, welche die Idee der Freiheit an einem gefundenen Stoffe veranschaulicht. „Diejenige Tragödie", sagt er darum[2]), „würde die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffes, als der am besten benützten Form ist, dies mag für das Ideal der Tragödie gelten." Freilich würde auch Aristoteles es getadelt haben und hat es an Euripides getadelt, daß der Künstler sich zu sehr auf seinen Stoff verläßt. Es erscheint deßhalb wieder als ganz aristotelisch, wenn Schiller sagt: „Nicht wenige unserer beliebtesten Stücke rühren uns einzig des Stoffes wegen, und wir sind großmüthig und unaufmerksam genug, diese Eigenschaft der Materie dem ungeschickten Künstler als Verdienst anzurechnen. Indessen setzt sich Schiller doch in Folge davon, daß er den Schwerpunct der tragischen Wirkung einzig in die Form legt, mit Aristoteles in Widerspruch. Nach ihm kann der Dichter Mitleid erregen an einem Gegenstande, den dieser als untragisch verwerfen würde. Für Schiller ist das Leiden eines Verbrechers nicht weniger tragisch ergötzend, als das Leiden eines Tugendhaften, der Dichter braucht nur dafür zu sorgen, daß die Vorstellung des Leidens lebhaft, die Eindrücke wahr und vollständig seien, die Schilderung fortdauernd auf uns wirke. Trotz dieser wesentlich verschiedenen Ansicht glaubt Schiller sich doch so gut mit Aristoteles zurecht zu finden, daß er an Körner schreibt: „Diese Lectüre (die arist. Poetik) hat mich nicht nur nicht niedergeschlagen und eingeengt, sondern wahrhaft gestärkt und erleichtert." Um so mehr war sich Schiller seiner wirklichen Abweichungen von dem Philosophen bewußt, und der Grund derselben ist wohl mit Professor Hoffmann[3]) darin

---

[1]) Cap. XIV, p. 1453 b 3: Δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον, ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων.

[2]) Sämmtl. W. Bd. XI, S. 459.

[3]) Acad. Festrede zur Feier des hundertj. Geburtstages Fr. Schiller's, 1859, S. 37.

zu suchen, daß ihm Schiller die Höhe der Einsicht nicht zuschrieb, die ihm erforderlich schien, um das tiefste Wesen der Tragödie zu ergründen.

Wie bei Schiller die Freiheit, so ist bei den Romantikern und der neuern Aesthetik die Idee im allgemeinen die Seele des Drama. Dadurch, lehren sie, daß der Held untergeht, wird uns gezeigt, daß zwar der einzelne im Kampfe erliegen kann, die Idee aber, welche er vertritt, größer ist und mächtiger als der Mensch, und deßhalb bestehen bleibt. In diesem Bewußtsein von der Beständigkeit der Idee und der Festigung desselben im Zuhörer besteht das tragische Vergnügen. Der Held muß also zu Grunde gehen, um die Idee siegen zu lassen: „Der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee" [1]). Der Untergang des einzelnen Menschen ist darum die Bürgschaft für die Existenz der ganzen Menschheit. Damit aber dieser Untergang gerechtfertigt erscheine, kehrt Solger zu der Forderung des Aristoteles zurück, daß im Helden etwas der Idee, für die er kämpft, Widersprechendes sei, er muß einen Fehler haben, welcher seinen Untergang vermittelt und erklärt und die Idee für den Untergang ihres Trägers gleichsam entschuldigt.

§ 4. Würde der Handlung, das Lustspiel.

Die Handlung, deren Nachahmung das Trauerspiel ist, muß vor Allem würdig sein. Das Trauerspiel befaßt sich nicht mit unbedeutenden Personen und Ereignissen. Diese Forderung war den Alten in der Weise allgemeine Regel, daß die Gegenstände ihrer Dramen meist aus der Geschichte der fürstlichen Familien oder der Sage der Heroen genommen waren. Die Handlung hatte für sie geschichtliche Bedeutung, von ihrem Ausgang hatte zum Theil der Zustand der dem Dichter gegenwärtigen Zeit abgehangen. Das von Aristoteles gebrauchte Wort σπουδαιος gibt aber nicht blos den Sinn des Bedeutsamen, sondern auch des Ernsten und des sittlich Hervorragenden. Es schließt die unsittliche Tendenz des Trauerspiels aus.

---

[1]) Solger, Aesthet. S. 311.

Wo der Dichter absichtlich einen unsittlichen Zweck verfolgt, kann die Handlung, obgleich sie an sich die unsittliche Wirkung nicht hat, nicht mehr σπουδαια genannt werden. Böse Thaten dürfen zwar und sollen im Trauerspiel dargestellt werden, die Darstellung aber als solche und ihre Beweggründe dürfen nicht unsittlich sein, denn nicht die böse That an sich kann unsittlich wirken, noch eine gute That sittlich, sondern nur die Art und Weise, wie sie dem Beschauer vorgeführt wird. Soll daher Unsittlichkeit dargestellt werden, so muß sie den Personen, nicht dem Dichter ankleben, für die Unsittlichkeit seiner Personen ist der Dichter nicht verantwortlich, wohl aber, wenn er sie zu seiner eigenen macht, die Unsittlichkeit als sittlich vorführt und sie dem Zuschauer auf was immer für eine Art anpreist. Es ist sehr wahr, was Schiller an Göthe schreibt [1]): „Könnte man Ihnen zeigen, daß die Unsittlichkeit Ihrer Gemälde nicht aus der Natur des Objectes fließt, und daß die Art, wie Sie dieselben behandeln, nur von Ihrem Subjecte sich herschreibt, so würden sie allerdings dafür verantwortlich sein." Indem man die Eigenschaft einer That mit der Art und Weise ihrer Darstellung verwechselte, ist die Forderung des Aristoteles, daß dieselbe ernst und bedeutsam sein müsse, mit Unrecht zu Hülfe gerufen worden für die sittliche Wirkung des Trauerspiels, denn abgesehen davon, daß auch die schlechte That ernst und bedeutsam sein kann, wirkt eine gute That nur dann sittlich, wenn sie durch Betrachtung und Belehrung als gut und verdienstlich hingestellt wird, dergleichen Reflexionen sind aber keineswegs Sache der Kunst. Nicht die Bedeutsamkeit der That macht die sittliche oder unsittliche Wirkung aus, sondern die Nebenabsicht des Dichters, welche an sich mit ersterer nichts gemein hat. Die Forderung aber, daß das Drama in den Beweggründen seiner Darstellung nicht unsittlich sein soll, ist nur die eine Seite des Grundsatzes, daß der Künstler überhaupt um die Sittlichkeit seiner Zuschauer sich nicht kümmern soll. Sittlicher Ernst der dargestellten Handlung ist aber für das Trauerspiel so wesentlich, daß da, wo er fehlt, das Widerspiel desselben, das Lustspiel, eintritt. Indessen darf

---

[1]) Brief, 1. März 1795.

auch in letzterem nicht jedes Schlechte zur Darstellung kommen, sondern nur dasjenige Häßliche, welches durch seine Mangelhaftigkeit nicht unser Mitleid in Anspruch nimmt, sondern unser Lachen erregt. Dies geschieht, wenn es für den, welcher damit behaftet ist, in einem gewissen Grade schmerzlos bleibt. Schmerzloser Gegensatz zum Schönen ist nach Aristoteles das Wesen des Komischen [1]). Für tragische, wie für komische Darstellung ist Homer ein Muster, indem er zugleich die richtige Behandlung des ernst=würdevollen und die des Lächerlichen zeigt [2]).

In der vorhandenen Poetik des Aristoteles ist uns über das Lustspiel nur noch Weniges gegeben. In neuerer Zeit hat Bernays nicht unwichtige Andeutungen über das Lustspiel, welche eine alte Handschrift aufbewahrt, in ihren vornehmsten Zügen für Aristotelisch erklärt und sie im VIII. Jahrgang des Rhein. Museum (1853) mitgetheilt. Auch Brandis hat sich für die Echtheit dieses Bruchstückes ausgesprochen [3]). Wenn Manches in demselben auf Rechnung des Excerptors zu schreiben ist, so ist doch Bernays' Annahme unzweifelhaft, daß uns hier zum Theil ein Auszug aus der Lehre des Aristoteles über das Lustspiel vorliegt und daß man das Echte vom Unechten [4]) noch immer genau unterscheiden kann. Wir erhalten hier näheren Aufschluß über das Wesen des Lächerlichen; nicht die bloße Schmähung, *λοιδορια*, soll Gegenstand des Lustspiels sein, wie dies die ersten Dichter thaten, denen sich Aristoteles hiedurch entgegenstellt. Das

---

1) Cap. V, p. 1449 a 32: Ἡ δὲ κωμῳδία ἐστὶν.... μίμησις φαυλοτέρων μὲν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν· ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ, οὗ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. Τὸ γὰρ γελοῖόν ἐστιν ἁμάρτημά τι καὶ αἶσχος ἀνώδυνον, καὶ οὐ φθαρτικόν.

2) Cap. IV, p. 1448 b 34: Ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητὴς Ὅμηρος ἦν.... οὕτω καὶ τὰ τῆς κωμῳδίας σχήματα πρῶτος ὑπέδειξεν.

3) Griech. Römische Philosophie, II, S. 1708.

4) Dahin bes. die Defin. der Com., welche das Bruchstück gibt und die also lautet: κωμῳδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίου καὶ ἀμοίρου μέγεθος τελείου, χωρὶς ἑκάστου τῶν μορίων ἐν τοῖς εἴδεσι δρῶντος καὶ δι' ἐπαγγελίας, δι' ἡδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Bernays nennt diese sein sollende Definition eine jämmerlich ungeschickte Travestie der aristotelischen von der Tragödie.

künstlerische Lustspiel gibt die Fehler und Gebrechen Anderer mehr durch Anspielung, ἐμφασις, ὑπονοια, zu erkennen [1]). Die Charaktere, welche im Lustspiel dargestellt werden, zerfallen in drei Klassen, zwei gröbere, die des eigentlichen Possenreißers, βωμολοχος, und die des prahlenden Schwindlers, ἀλαζων. Die dritte und feinere Klasse bildet der von den Griechen sogenannte εἰρων, von welchem Bernays mit Recht bemerkt, daß für dasselbe weder die deutsche, noch die lateinische Sprache — beide keine Conversations-Sprachen und daher so arm an feinen Charakter-Schattirungen — eine auch nur irgend entsprechende Uebertragung möglich machen. Der εἰρων ist das Gegentheil vom Prahler; dieser trägt geschätzte Eigenschaften zur Schau, die er entweder gar nicht, oder nicht in solchem Maße besitzt, umgekehrt verleugnet jener oder verkleinert sie, um so den Andern zu täuschen und lächerlich zu machen [2]). Die Spässe, welche im Lustspiel zum Besten gegeben werden, sind in dem genannten Bruchstück eingetheilt in Wortspässe und solche, welche aus der Handlung hervorgehen. Die erste Klasse ergibt sieben, die andere acht Arten solcher Spässe. Bezüglich der Sprache belehrt uns hier Aristoteles, daß sie nicht so edel sein soll, als im Trauerspiel; das Lustspiel verlangt die gewöhnliche Sprache des Volkes [3]). Der Dichter braucht nicht die Sprache der Gelehrten, die eigentliche Schriftsprache zu sprechen, ihm genügt seine eigene Volkssprache; wo er aber Fremde sprechen läßt, welche als solche dargestellt werden sollen, muß er sich auch der Sprache derselben bedienen [4]).

Ueber die Ansicht unseres Philosophen von der Wirkung des Lustspiels läßt auch aus dem Bruchstück sich wenig entnehmen. So viel aber wird klar, daß es uns ein durch Furcht und Mitleid nicht ge-

---

[1]) Διαφέρει ἡ κωμῳδία τῆς λοιδορίας, ἐπεὶ ἡ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διεξεῖσι· ἡ δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως. Aus dem genannten Bruchstück.

[2]) Ἤθη κωμῳδίας τά τε βωμολόχα, καὶ τὰ εἰρωνικὰ καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων.

[3]) Κωμικὴ ἐστι λέξις κοινὴ καὶ δημώδης.

[4]) Δεῖ τὸν κωμῳδοποιὸν τὴν πάτριον αὐτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, τὴν δὲ ἐπιχώριον αὐτῷ τῷ ξένῳ.

trübtes Vergnügen zu verschaffen hat. Wie die Hauptwirkung des Trauerspiels auf Mitleid, so beruht die des Lustspiels auf einer Art unschuldiger Schadenfreude, welche unser Lachen erregt. Aber dieses Lachen muß sein bestimmtes Maß haben. Wie das Trauerspiel eine Symmetrie von Furcht und Mitleid, so soll das Lustspiel eine Symmetrie des Lachens bewirken [1]). Wie nämlich in jenem ein Ebenmaß von *φοβος* zu *ἔλεος* verlangt wurde, so muß dieses ein Ebenmaß von *γελως* zu *τερψις* haben. Es muß das Lachen in die Grenzen des heitern, eines Freien und Gebildeten würdigen Scherzes einschränken, darf weder in vernichtendes Hohngelächter ausbrechen, noch ein brausendes Lachen aufschlagen lassen [2]).

In einem ganz andern Verhältniß, als bei Aristoteles, erscheinen Trauer- und Lustspiel zu einander bei Solger, dessen Ansicht hierüber von der neuern Aesthetik durchgängig angenommen worden ist. Er schließt wie vom Tragischen das blos Traurige, so von der Comödie das blos Lächerliche aus. Das Komische, welches also nicht mehr gleich dem Lächerlichen ist, entsteht, wenn wir erkennen, daß die mannigfaltige und unvollkommene Wirklichkeit gleichwohl die Idee enthält [3]). Der Grund des Komischen liegt also darin, daß die Idee nicht erreicht wird, sondern wir wahrnehmen, daß Alles doch nichts als gemeine Existenz, aber auch in dieser überall die Idee des Schönen gegenwärtig ist. Das Komische darf darum nicht das Schlechte allein sein, sondern das Schlechte als Modification der Idee, es beruht also auf einem Widerspruch, wir erwarten, daß die nicht fehlerfreie Wirklichkeit der Idee unterliegt; daß aber das Mangelhafte dennoch bestehen bleibt, ist uns unerwartet, komisch.

Aehnlich wie Solger, aber in bestimmtern und festern Begriffen, hat Hegel das Wesen des Lustspiels dahin ausgesprochen, daß es den Unterschied der Idee des Sittlichen mit dem gewöhnlichen menschlichen

---

[1]) Συμμετρία τοῦ φόβου θέλει εἶναι ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς κωμῳδίαις.

[2]) Vgl. Rhein. Mus. VIII, S. 572.

[3]) Aesth. S. 309.

Treiben zeigt und letzteres dadurch lächerlich macht. Besser ließe sich eine Bestimmung des Lustspieles wohl nicht geben, wenn wir dabei nicht übersehen, daß die genannte höchste Idee in der Dichtung selbst nicht äußerlich dargestellt zu sein braucht, sondern im Bewußtsein des Zuschauers vorausgesetzt wird, so daß die Darstellung des gewöhnlichen menschlichen Treibens genügt, um den Abstand zwischen diesem und der im Menschen vorhandenen Idee zum Bewußtsein zu bringen, und daß die bei Hegel sog. Idee des Sittlichen möglichst weit, als die des Guten eines jeden Dinges in seiner Art zu fassen ist. Wir haben z. B. die Idee eines guten Feldherrn, welche an sich keineswegs eine sittliche ist; wird uns nun die Wirklichkeit als im Widerspruch mit dieser Idee stehend dargestellt, und bekommen wir die Gewißheit, daß dieser Widerspruch trotz aller Idee bestehen bleibt, so erhalten wir das Lustspiel. Freilich verlangt dann noch Aristoteles, und zwar mit Recht, daß der dargestellte Mangel für den damit Behafteten schmerzlos sei, sei es nun, daß er ihn nicht kennt, oder daß er sich in demselben gefällt. Was die derartigen komischen Darstellungen im Großen sind, das sind die verschiedenen Arten der Wortwitze und sachlichen Späsße im Kleinen; durch sie kann die Wirkung der komischen Handlung bedeutend gehoben werden.

Eine völlig verschiedene Ansicht vom Lustspiel spricht Clemens Brentano in der Vorrede zu seinem „Ponce de Leon“ aus: „Das Komische beruht hier auf dem Muthwillen froher Menschen“, doch gesteht er dabei, daß er später seine Ansicht verändert habe. Der Muthwille froher Menschen kann meist nur zu Wortspäßen führen, auf ihnen aber kann allein das Komische schon deßhalb nicht beruhen, weil den verschiedensten Handlungen dieselben Späsße beigemischt sein können, und so das Komische in dem einen Drama von andern dem Wesen nach nicht unterschieden zu sein brauchte. In dem genannten Stücke besteht ein großer Theil des Lächerlichen darin, daß viele Personen durch Vermummung einander unkenntlich sind, was wohl zu einigen lächerlichen Auftritten, aber nicht zu einem einheitlichen Lustspiel führt. Von ähnlichen Umständen ist das Lächerliche in den meisten Stücken des fruchtbaren und nicht immer verwerflichen Kotzebue abhängig. Zum Theil beruht es auf alltäglichen Spottreden, deren

Lächerliches oft darin besteht, daß sie von den Personen, auf welche sie Anwendung finden, unbewußter Weise selbst geführt werden. In allen solchen Fällen beruht das Lustspiel, wenn man es so nennen darf, auf bloßem Wortwechsel. Dagegen gibt es von demselben auch solche Lustspiele, bei denen das Komische wirklich im Wesen der Handlung enthalten ist. In gleicher Weise liegt bei Lessing's „Minna von Barnhelm" das Komische in der Handlung. Letzteres Stück hatte in Deutschland einen Anfang komischer Dichtung begründet und einen Weg angebahnt, der leider nach ihm nicht mehr mit so glücklichem Erfolge betreten worden ist. Schiller's Lustspiele sind Bearbeitungen französischer Stücke. Göthe's Comödien sind Jugendarbeiten meist unbedeutenden Inhaltes. In Körner's kleinen aber recht anziehenden Lustspielen sind eigentliche Wortwitze fast gar nicht verwendet, wogegen die Lage der handelnden Personen in der Regel äußerst spaßhaft ist. Platen's Dichtungen sind nicht ohne Witz, welcher aber häufig blos auf Worten und nicht selten höchst unfreundlichen Anspielungen auf bekannte Persönlichkeiten beruht, so besonders im „romantischen Oedipus" und der „verhängnißvollen Gabel". Ein recht niedliches Lustspiel Platen's ist „der Thurm mit den sieben Pforten", in welchem von allem Wortwitz Umgang genommen ist, das Komische allein in der Handlung liegt und einen recht guten Eindruck macht. Im Ganzen ist das deutsche Lustspiel noch nicht zu einer selbstständigen klassischen Höhe gediehen; Hettner verspricht nur unserer sog. politischen Comödie eine glückliche Zukunft. Ein vollständiger Vergleich mit der Lehre des Aristoteles läßt sich auf diesem Gebiete nicht leicht durchführen, da die erstere nur äußerst dürftig auf uns gekommen und letzteres uns ein unendlich weites noch keineswegs genügend erforschtes Feld eröffnet.

Unsere Aesthetik hat uns mit einer Masse der verschiedensten Definitionen des Komischen bedacht. Zeising verwirft sie alle, selbst auch die des Aristoteles, und versucht aus den Trümmern derselben eine neue und richtige aufzubauen; wenn nun aber auch diese die Probe nicht hält, so hätten wir eine befriedigende Definition erst von der Zukunft zu erwarten. Nach ihm ist das Komische eine Art Enttäuschung, welche wir empfinden, wenn das, was uns scheinbar als

gut und schön entgegen tritt, sich plötzlich als das Gegentheil von diesem, als nichtig, erweist, ohne gerade in den conträren Gegensatz umzuschlagen. „Das Komische ist ein aus der Sphäre des scheinbaren Seins in die Sphäre des Nichtseins umschlagender Widerspruch gegen die Idee des Vollkommenen, wodurch wir aus dem Gefühl der objectiven Richtigkeit in das Gefühl der subjectiven Vollkommenheit hinüber gerissen werden; oder kurz: ein aus der Position in die Negation zurückschnappendes und dadurch das Subject von jeder Negation befreiendes Nichts“ ¹). Der Begriff der Vollkommenheit erscheint durch diesen Vorgang blos in den Gedanken des betrachtenden Subjectes, oder, wie Zeising sagt, Subject und Object werden mit dem Vollkommenen in der Weise vereint, daß Vollkommenheit und Object im Subjecte concentrirt erscheinen ²). Dabei ist wohl zu beachten, „daß das wahrhaft Komische gänzlich außer der Sphäre des Wahren, des positiv Guten und rein Schönen liegen muß, und daß es darum ebensowenig ein positiver Gegensatz des Wahren, Guten und rein Schönen sein darf.“ Sehen wir diese Bestimmung genau an, so finden wir als die Hauptzüge derselben die beiden von Aristoteles angegebenen Merkmale des Komischen wieder, den Gegensatz des Guten und Schönen (ἁμάρτημα, αἶσχος) und den Umstand, daß es nicht in ihren positiven Gegensatz umschlagen darf, in welchem Falle es für den damit Behafteten schmerzlich sein würde. Ein wesentlicher Unterschied dagegen besteht darin, daß Aristoteles die Merkmale des Gegenstandes, Zeising den innern Vorgang im Beschauenden hervorgehoben hat.

§ 5. **Vollendung der Handlung.**

Die Handlung des Trauerspiels muß in sich abgeschlossen sein, ein vollkommenes Ganzes bilden; um dies zu können, muß sie einen passenden Anfang und ein passendes Ende haben. Anfang und Ende bestimmen sich nach dem Inhalte der Handlung. Es darf kein Theil von ihr vor dem Punkte liegen, mit welchem das Drama beginnt,

---

¹) A. a. O. S. 290.

²) Vgl. S. 130.

und nichts zu ihr Gehörige erwartet werden müssen, wenn es abschließt. Es kann also eine Handlung, die für ein Drama wohl beschaffen sein soll, nicht willkürlich anfangen und endigen [1]). Es darf ihr nichts fehlen, was zu ihrer Vollständigkeit in geschichtlicher Beziehung und nichts, was zum vollen Verständniß ihrer Ursachen und Entwickelungen unentbehrlich ist, nichts der bloßen Vermuthung des Zuschauers überlassen bleiben. Allerdings muß wohl unterschieden werden, was nothwendig zum leichten Verständniß der Begebenheit gehört, und was der Scharfsinn des Zuschauers ohne Mühe aus der Darstellung selbst zur Verständigung ermittelt. Zur Vollendung eines Mythus gehört aber auch, daß er nichts enthalte, was der Sache nicht unmittelbar zukommt, was das Verständniß nicht fördert, dagegen den Gang der Ereignisse aufhält, oder was am Schlusse der Handlung hinzugefügt den Zuschauer vom Ergebniß derselben abzieht, ihm ein neues unnöthiges Schauspiel gewährt.

Diesen Forderungen des Aristoteles widerspricht in eigenthümlicher Weise A. W. v. Schlegel. Ihm ist allerdings das Drama nicht mehr die Darstellung einer Handlung, sondern einer ganzen Geschichte geworden. Dasjenige nun, womit Aristoteles den Umfang der Handlung beschränkt, scheint Schlegel dieselbe in unangemessener Weise zu verlängern. Die ganze Handlung im Verlauf von Ursache und Wirkung darstellen zu wollen, würde, meint er, eine ungeheuere Zeit in Anspruch nehmen: „Die Verkettung von Ursache und Wirkung ist endlos und kann also nicht den Forderungen des Aristoteles entsprechen, Anfang und Ende zu haben, also auch keine Einheit geben, innerhalb des Gebietes der Erfahrung angesehen. Ihr absoluter Anfang ist die Bewährung der Freiheit, die Anerkennung der Nothwendigkeit ihr absolutes Ende“ [2]). Schlegel übersieht, daß man mit der Darstellung von Ursache und Wirkung nicht ins Unendliche zu gehen braucht. Was Ursache eines tragischen Ereignisses ist, selbst aber wieder Wirkung einer frühern Ursache, braucht nicht mehr als

---

[1]) Cap. VII, p. 1450 b 32: Δεῖ ἄρα τοὺς συεστῶτας εὖ μύθους μηθ' ὁπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι, μηθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾷν.

[2]) Kritische Schriften Bd. I, S. 91.

Wirkung dieser Ursache dargestellt zu werden, weil letztere für das tragische Ereigniß selbst keine Geltung hat; für die Darstellung einer Handlung genügt es, die sie unmittelbar bedingende Ursache zu kennen, ohne die Ursachen dieser Ursache wissen zu müssen. Eigenthümlich genug und vollkommen unklar ist die Einheit, welche Schlegel an Stelle der aristotelischen setzt, „absoluter Anfang" und „Bewährung der Freiheit" sind so unbestimmte Begriffe, daß man mit ihnen unmöglich zurecht kommen kann.

Beachtungswerth ist die Lage, in welche Schiller mit der Abrundung seiner Handlung geräth, wo er die Episode der Liebe zwischen Max und Thekla in seinem „Wallenstein" unterbringen will. Er war überzeugt, daß dieselbe, so sehr sie zum Ganzen paßt, dennoch nicht unmittelbar zum Verständniß der Haupthandlung beitrug: „Ich bin seit gestern", schreibt er an Göthe[1]), „an den poetisch wichtigsten Theil des Wallenstein gegangen, der der Liebe gewidmet ist, und sich, seiner freien menschlichen Natur nach, von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaction völlig trennt, ja demselben, dem Geiste nach, entgegensetzt. Nun erst, da ich diesem letztern die mir mögliche Gestalt gegeben, kann ich mir ihn aus dem Sinne schlagen und eine ganz verschiedene Stimmung in mir aufkommen lassen, und ich werde einige Zeit damit zuzubringen haben, ihn wirklich zu vergessen. Was ich nun am meisten zu fürchten habe, ist, daß das überwiegende menschliche Interesse dieser großen Episode an der schon fest stehenden, ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte: denn ihrer Natur nach gebührt ihr die Herrschaft, und je mehr mir die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung in's Gedränge kommen. Denn es ist weit schwerer, ein Interesse für das Gefühl, als eines für den Verstand aufzugeben." Man sieht, wie schwer es Schiller ankommt, der Handlung etwas einzuflechten, was nicht unbedingt zu ihrem Verständnisse gehört, selbst wenn es, wie hier, dieses Verständniß nicht wenig fördert.

---

[1]) Brief vom 9. Nov. 1798.

Wenn die Dramen Lessing's wegen ihrer allzusehr durchscheinenden Beziehung auf den Zweck der sittlichen Besserung und Belehrung keineswegs mustergültig genannt werden können, so sind sie es doch im hohen Maaße bezüglich der vollendeten Darstellung der Thatsache. Er verstand vollkommen die darauf bezüglichen Forderungen des Aristoteles und wußte sie in Anwendung zu bringen. In seinen Dichtungen sehen wir die ganze Thatsache in ihrer fortlaufenden Entwickelung von dem natürlich gegebenen Anfange bis zu ihrem nothwendigen Ende fortschreiten. Ohne daß zu viel zur Darstellung käme, werden wir den ganzen Verlauf von Ursache und Wirkung inne. Besonders zeichnet sich hierin seine „Emilie Galotti" aus, welches Stück in seiner geschlossenen Abrundung den Vorrang vor allen andern Lessing's behauptet.

Nahe verwandt mit der Frage von der Abgeschlossenheit der Handlung ist die von der Einheit der Zeit und des Ortes. Bis zum Erscheinen von Lessing's Hamburger Dramaturgie, 1768, hatte sich in Deuschland die von den Franzosen als aristotelisch überkommene Lehre von der Einheit der Zeit und des Ortes geltend gemacht und hinderte sehr die Entwickelung eines guten Drama. Man hielt strenge daran fest, daß die ganze Handlung eines Trauerspiels nicht mehr als einen Tag in Anspruch nehmen, und an einem Orte, manchmal in einer Stube vor sich gehen sollte. Um den Zuschauer vom Einhalten dieser Regel zu überzeugen, wird ihm oft gesagt, daß zu Anfang des Stückes noch früher Morgen ist; wir finden die handelnden Personen noch im Bette oder bei der Toilette beschäftigt. Aus manchen Dramen ließe sich für die einzelnen Personen ein förmlicher Kalender ihrer täglichen Verrichtungen entwerfen. Zu den Dichtern dieser Art gehören besonders Gottsched, Gellert, Klopstock, Elias Schlegel, Gerstenberg, zum Theil auch Klinger, Leisewitz und Lessing. Das strenge Einhalten der Einheit der Zeit und des Ortes bringt es mit sich, daß die Dramen arm an Handlung sind, wenn an dem einen Orte, der dargestellt wird, nicht viel geschehen kann. Die übrigen Handlungen müssen daher von Boten erzählt werden, so daß die Rolle eines Boten in diesen Schauspielen am meisten Thätigkeit in Anspruch nahm. In „Cato's Tod" von

Gottsched, einem Stücke, welches gewiß viel Anziehendes enthält, kann Cäsar, der doch eine Hauptperson ist, gar nicht auftreten, weil es ihm die Scene, welche einmal im feindlichen Lager sich befindet, nicht gestattet. Ein anderer Uebelstand neben den vielen Botschaften sind die Beschreibungen, welche die absolute Einheit des Ortes nothwendig macht; es müssen andere Orte, an welchen erzählte Handlungen vor sich gehen, dem Zuhörer bekannt gemacht werden, darum werden sie in's Lange und Breite beschrieben, während ein einfacher Wechsel der Scene denselben ohne Worte in den Raum hinein versetzt, wo ihm nun das sonst Beschriebene um so sprechender vor Augen tritt.

Bei dem damaligen Stande der Dinge ist nur dies eine zu verwundern, daß sich die Deutschen durch die Lehre der Franzosen so lange täuschen ließen, ehe sie selbst ein eingehendes Studium des Aristoteles begannen. Vom Orte des Trauerspiels ist in der ganzen uns übrig gebliebenen Abhandlung über die Poetik keine Rede. Von der Zeit spricht er ein einziges Mal, wo er in der Dauer der Handlung einen Unterschied zwischen dem Drama und dem Epos feststellt: „Die Tragödie", heißt es dort [1]), „sucht meistens den Zeitraum eines Tages oder etwas darüber zu umspannen, das Epos aber ist nicht an eine bestimmt Zeit gebunden und unterscheidet sich dadurch von ihr." Es ist also hier blos im allgemeinen gesagt, daß das Trauerspiel eine geschlossenere und deßhalb kürzere Handlung darstellt, als das Epos. Die Worte *sucht* und *meistens* lassen keineswegs an eine ausschließliche Regel denken, zumal die Forderung durch die Worte: *einen Tag oder ein wenig darüber* ziemlich unbestimmt wird. So viel ist allerdings anzuerkennen, daß, wie das alte Drama eine geringe Zeit beanspruchte, so auch Aristoteles die Zeit desselben hier in enge Schranken hält. Daß es ihm aber auf die Kürze der Zeit nicht sehr ankam und vielmehr die Zusammengehörigkeit der Handlung bei weitem die Hauptsache war, zeigt der Umstand, daß er

---

[1]) Cap. V, p. 1449 b 12: Ἡ μὲν τραγῳδία ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι, ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν· ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ. καὶ τούτῳ διαφέρει.

über die Zeitdauer nirgends eine bestimmte Regel gibt. Beim antiken Drama verlief die Handlung in der Regel ohne alle Unterbrechung, woher denn allerdings eine Einheit der Zeit beachtet wurde. Die Zeit ist aber dort so behandelt, daß der Zuschauer ihren Verlauf nicht bemerkt und nicht selten für den nüchternen Kritiker Unmöglichkeiten sich herausstellen, an welche weder der Dichter noch seine Zuschauer gedacht haben. Aehnlich ist es aber auch bei den bessern Dichtern der neuern Völker. Viele Schauspiele Shakespeare's entsprechen dieser Forderung. In Deutschland ist besonders Göthe zu ihr zurückgekehrt, und mit Ausnahme des „Götz" und des „Faust" herrscht gerade in seinen besten Stücken die Einheit der Zeit, dabei vermied er die Fehler, in welche die Frühern beim strengen Beobachten derselben gerathen waren. Bei ihm empfindet der Zuschauer die Dauer der Handlung überhaupt nicht, er sieht, wie in den Stücken des Alterthums, sie in ihrem abgeschlossenen Verlauf an sich vorüber gehen, ohne daß er inne werde, in welcher Zeit dies geschieht. Nur einmal sagt Göthe, vielleicht zu sehr an seinem Vorbild Voltaire sich haltend, dem Zuschauer, daß das Schauspiel einen Tag dauert, im III. Act des „Mahomed", Scene 4, wo er diesen sagen läßt: Ihr sollt.... des Hasses.... Wucht an diesem Schreckenstage gräßlich fühlen — und ähnlich in der achten Scene desselben Aufzugs. Schiller übte stets mehr Freiheit in Anwendung der Zeit und des Ortes, als Göthe in seinen spätern Dichtungen. Er hat kein Drama, in welchem nicht auch während des Actes die Scene wechselte.

Lessing selbst, so sehr er das Mißliche der zu streng eingehaltenen Orts-Einheit später hervorhob, hat sich nie dazu verstehen können, die Einheit der Zeit aufzugeben. In seinen frühern Dichtungen, selbst noch in der „Minna von Barnhelm" hält er streng an der Einheit des Ortes fest. Auch in seinen spätern Stücken wechselt die Scene nur am Anfang eines Ortes. Während er es in der Dramaturgie tadelt, daß die Scene innerhalb des Actes wechsele, geht er in seinem letzten Stücke „Nathan der Weise" 1779 doch auch von diesem Verbote ab. So hielt sich zwar Lessing noch an manche Schranken gebunden, hatte aber doch die Bahn zu einer freiern Entwickelung gebrochen. Was er auf theoretischem Wege angebahnt, dazu

wirkte auch praktisch der Einfluß, den das Bekanntwerden des englischen Drama in Deutschland gewonnen hatte, und auf welches er wiederholt aufmerksam machte. Es dauerte indessen noch einige Zeit, bis man mit der gewonnenen Freiheit in ein ruhiges Geleise gekommen war. Diese Zeit des Ueberganges hat man sehr bezeichnend die Periode des Sturmes und Dranges genannt. Ihr gehören die ersten Werke unserer großen Dramatiker, Göthe und Schiller, an; Lessing ist von ihr nicht mehr ergriffen worden.

Ein eigentlicher Sturm- und Drang-Dichter ist der General Klinger. Mit seinen ersten Stücken steht er in der Zeit des französischen Einflusses. Dagegen gibt er in seinem „Conradin“ vom Jahre 1789 die Einheit der Zeit und des Ortes völlig auf, so daß auch die der Handlung nur mehr sehr locker erscheint. Zu derselben Periode gehört auch das Trauerspiel „Julius von Tarent“ von Leisewitz. Mit dem Schauplatze ist bereits freier umgegangen, die Einheit der Zeit dagegen noch streng eingehalten. Von Schiller gehören hierher die vier ersten Dramen, da sein „Don Carlos“ wenigstens den Uebergang seiner Entwickelung vom Sturm und Drang zur ruhigen Behandlung bildet. Die „Räuber“ erscheinen in einer ungebundenen Schilderung. Mit Zeit und Ort wird frei umgegangen. Auch die Sprache verräth einen übersprudelnden Geist; gegen die Einheit und Geschlossenheit der Handlung aber läßt sich nichts einwenden, trotz der verschiedenen Auftritte, in welchen sie dargestellt wird. An sie schließt sich „Fiesko“ an, ebenso stürmisch, wie die Räuber, aber schon mit einem gemildetern Ausdruck der Sprache. In „Kabale und Liebe“ gewinnt die Handlung einen regelmäßigern Verlauf. Mit „Don Carlos“ steht Schiller auf der Grenzscheide dieser Periode. Die erste Auffassung war den drei vorher gehenden ähnlich, allein während seiner Bearbeitung ließ sich Schiller mehr von den Anforderungen der Kunst leiten und betritt die Stufe seiner eigentlich klassischen Periode. Die Einheit der Zeit wird in diesem Stücke mehr eingehalten, während sich die Handlung vielleicht zu sehr theilt und nicht genug von einer Hauptperson getragen wird. Hie und da kommen auch in dieser Dichtung noch Anklänge an die heftige Sprache der „Räuber“ vor.

Göthe's erste Versuche sind Lustspiele. Sie beachten meist die Einheit des Ortes, was in Lustspielen überhaupt das Passendste sein dürfte. Dann begann er seinen „Faust", ließ ihn aber unvollendet und brachte ihn erst am Ende seines Lebens zum Abschluß. Das erstere größere Schauspiel ist „Götz von Berlichingen" 1773, welcher in mehreren Bearbeitungen vorliegt. Die erste derselben läßt sich wegen ihrer regellosen Haltung nicht aufführen. Fast nach jedem Auftritt wechselt da die Scene. Auf Einheit der Zeit ist zwar nicht in einem so hohen Maße Verzicht geleistet, aber doch so, daß durch beide Umstände die Einheit der Handlung sehr leidet. Da Göthe in der spätern Zeit den Forderungen des Aristoteles mehr entsprach, bearbeitete er auch seinen „Götz" wieder und gab ihm eine regelmäßigere Gestalt, indem die Einheit der Handlung mehr gewahrt wurde. Wie bei Schiller „Don Carlos", so bildet bei Göthe „Egmont", 1788, den Uebergang zur geregeltern Form. Das Stück nimmt keinen großen Zeitraum ein. Genau ist die Zeiteinheit beachtet in den kleinern Stücken „Clavigo" und „Stella". Daß die spätern und besten Stücke Göthe's die Einheit der Zeit beachten, wurde bereits gesagt. Nur in der „natürlichen Tochter" ist dieselbe wiederum etwas freier behandelt, doch ist diese Freiheit sehr gerechtfertigt, da hier die Abgeschlossenheit der Handlung meisterhaft durchgeführt ist.

Theodor Körner hatte keine Zeit des Sturmes durchzumachen. In seinen Lustspielen sind die beiden Einheiten gewissenhaft eingehalten. Seine ernsten Dramen dagegen beobachten eine mäßige Freiheit, soweit dieselbe durch die Einheit und Geschlossenheit der Handlung gestattet ist. Während so unsere größten Tragiker in ihrer besten Zeit den antiken Mustern sich näherten, entfernten sich die Romantiker wissentlich immer weiter von ihnen. Da sehen wir ein einziges Drama ein ganzes Menschenleben umspannen und fast in allen Ländern der bekannten Welt sich bewegen. An die bereits genannten Dichter dieser Periode schließt sich der geistvollste unter ihnen, Kleist, wohl in etwas maßvollerer Behandlung der Zeit und des Ortes an. In neuester Zeit ist es nicht viel anders geworden. Nur Wenige, aber gerade die Besten, bedienen sich einer geringern Freiheit.

Gutzkow, dessen Gedichte schon wegen ihrer zu offen an den Tag tretenden Tendenz in die Reihe classischer Werke nicht zu bringen sind, hat in seinem „Uriel Acosta“ die Einheit der Handlung, insofern sie als ein abgeschlossenes Ganze zu betrachten ist, gewahrt, und die der Zeit nicht allzusehr vernachlässigt. Auch die Dichtungen des O. v. Redwitz stehen gegenüber den frühern Romantikern in einem bessern Lichte, indem die Handlung nicht über das hinausgeht, was zu ihrem Verständnisse nöthig ist. Gleichwohl dürfte gegen die Dichter unserer Zeit der Tadel Hegels wohl gerechtfertigt sein, wenn er sagt [1]: „Es ist störend, mit Zeit und Ort oft zu wechseln. In der Phantasie, wie beim Epos, können wir uns leichter von einem Ort zum andern versetzen, allein in der Anschauung, wie auf dem Theater, macht dies große Störung.“

§ 6. Länge des Stoffes.

Verschieden von der Abgeschlossenheit und Vollendung der Handlung ist die Länge des Stoffes. Auch der kleinste Stoff kann in sich Alles enthalten, was zu seinem Wesen gehört, d. h. abgeschlossen sein, während andererseits eine lange Reihe von Begebenheiten nicht immer ein in sich und seinen Ursachen vollendetes Ganze bieten. Wie nun im allgemeinen ein Gegenstand der Kunst nicht zu groß oder zu klein sein darf, so hat besonders das Trauerspiel ein bestimmtes Maß, welches ihm durch die Beschaffenheit des Stoffes selbst vorgezeichnet ist. Nach letzterem richtet sich die Länge der Darstellung. Aristoteles gibt hiefür nur eine allgemeine Regel, indem er sagt [2]: „Die Tragödie muß eine solche Größe haben, als nöthig ist, daß der Held in Folge der wahrscheinlich oder nothwendig sich ereignenden Begebenheiten vom Glück zum Unglück, oder vom Unglück zum

---

[1]) Aesthetik III, S. 487.

[2]) Cap. VII, p. 1451 a 11: Ὡς δὲ ἁπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τό ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γενομένων, συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας, ἢ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ἱκανὸς ὅρος ἐστὶ τοῦ μεγέθους.

Glücke kommt.“ Es muß also wiederum darauf gesehen werden, daß die Begebenheiten dem Zuschauer der Aufeinanderfolge nach nicht unmöglich erscheinen. Die Größe des Schauspiels hängt aber auch von seiner Uebersichtlichkeit ab und der Dichter muß die Handlung so einrichten und durch die Sprache in der Weise ordnen, daß dieselbe sich dem Zuschauer leicht vor Augen stellt[1]). Die angegebene allgemeine Regel von der Größe des Stoffes schließt ebenso, wie die Regel von der Einheit desselben, die unnützen Schilderungen und Episoden aus, welche nicht gerade zum Verständniß der Sache gehören. In Anbetracht der geforderten Größe des Stückes dürfte wohl Fr. v. Schlegel's „Alarkos“ unserm Philosophen am wenigsten entsprechen. Er enthält nur zwei Acte und unternimmt es, in diesem kleinen Umfange eine lange Reihe von Personen und schrecklichen Thaten zu schildern. Letztere folgen denn auch so schnell aufeinander und sind so wenig eingeleitet und im Zusammenhang der Darstellung selbst begründet, daß sie schon auf den ersten Anblick als unmöglich erscheinen müssen. Im Uebrigen haben wir Deutsche über die Kleinheit unserer Dramen uns nicht zu beklagen; so enthalten besonders die neuesten viel, was Aristoteles nicht für die Länge des Stoffes nothwendig erachtet hätte.

Dem Lustspiel ist es eher, als der Tragödie erlaubt, in ganz kleiner Gestalt aufzutreten. Sein Gegenstand ist nicht das bedeutsam Ernste, sondern kann auch das Geringfügige und Alltägliche sein, es darf darum in jedem Umfange auftreten. Gleichwohl sind die ganz kleinen Lustspiele oder Possen ein Erzeugniß der neuern Zeit, die aber doch in ihrem innern Organismus ein vollständiges Ganzes bilden können, nichts Wesentliches vermissen lassen und ihre Wirkung nicht verfehlen. Lustspiele wollen vor Allem einen befriedigenden, glücklichen Ausgang haben, und dies zu bewerkstelligen, bedarf es viel weniger Zeit, als das unglückliche Schicksal einer hohen und edeln Person in seinen Ursachen vorzuführen und in seiner ganzen Größe dem Zuschauer zu vergegenwärtigen.

---

[1]) Cap. XVII, p. 1455 a 22: Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι, ὅτι μάλιστα πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον.

Durch die größere Länge seines Stoffes unterscheidet sich das Epos von der Tragödie. Das erstere darf mehre Erzählungen enthalten, was letzterer nicht verstattet ist. Jede der Erzählungen im Epos darf eine gehörige Länge haben, weil dasselbe an keinen bestimmten Umfang gebunden ist. Da es nicht vor Zuschauern aufgeführt wird, braucht es nicht so sehr in einer zusammengefaßten Uebersichtlichkeit dargestellt zu werden. Wie im Trauerspiel dem Zuschauer Alles gegenwärtig erscheinen muß, so kann der Leser oder Hörer des Epos das bereits Erzählte in seinem Gedächtniß behalten und in demselben eine Reihe von Begebenheiten überblicken [1]). Ein anderer, ähnlicher Unterschied zwischen Epos und Trauerspiel ist der Umstand, daß ersteres Begebenheiten erzählen kann, welche zu gleicher Zeit geschehen, das Drama dagegen in einer Reihenfolge von Handlungen sich entwickeln muß, deren keine zugleich mit einer andern geschehen darf, weil es unmöglich ist, dies verständlich vor Augen zu stellen [2]). Dieses Vorrecht des Epischen hat Chr. v. Stolberg auch für die Bühne beansprucht, aber ohne in diesem Bestreben glücklich zu sein. In seinem „Belsazar" sehen wir den König und seine Umgebung erschrocken über die geheimnißvollen Worte, welche eine unsichtbare Hand an die Wand geschrieben. Darauf wird eine gleichzeitige Scene vor den Thoren der Stadt im feindlichen Lager dargestellt und nach dieser die Scene im Pallast wieder da aufgenommen, wo sie früher verlassen wurde, wie nämlich der König und seine Umgebung im sprachlosen Schrecken sitzen. Die Darstellung verliert auf diese Weise völlig ihre Wirkung und erscheint eher lächerlich als tragisch. Auch Kleist hat in der „Familie Schroffenstein" einen ähnlichen Versuch gemacht, Scenen, welche zu gleicher Zeit geschehen, darzustellen. Am Ende des ersten Actes fällt Sylvester in Ohnmacht, dann folgt

---

1) Cap. XVIII, p. 1456 a 12: Ἐποποιικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον. Οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος.

2) Cap. XXIV, p. 1459 b 22: Ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολύ τι ἐποποιία ἴδιον, διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα πραττόμενα πολλὰ μιμεῖσθαι.

der zweite Act mit einer während dessen vor sich gehenden Scene im Walde, und nach dieser zeigt die zweite Scene, wie Sylvester eben aus der Ohnmacht aufwacht. Die Darstellung gleichzeitiger Scenen ist in der Bühne völlig unthunlich und hier ist es, wo die Boten an ihrer rechten Stelle sind. Diese Beschränktheit der tragischen Darstellung ist indessen keine Schwäche, kein Fehler für sie. Sie gewinnt dadurch an Eindruck und Lebendigkeit und ist deßhalb dem Epos im Ganzen vorzuziehen. Am meisten aber erhebt sie über das letztere der Umstand, daß sie durch die lebendige Darstellung eher und nachdrücklicher ihren Zweck erreicht, als die erzählende Dichtung [1]).

Durch den angegebenen Unterschied zwischen Epos und Trauerspiel wird es eine sehr gewagte Sache, Gegenstände der Romane, wie es gegenwärtig so häufig geschieht, in der Weise dramatisch zu behandeln, daß alle im Romane erzählten Umstände auch im Drama aufgeführt werden. „Sie werden hundertmal gehört haben," sagt hierüber Schiller [2]), „daß man nach Lesung eines guten Romans gewünscht hat, den Gegenstand auf dem Theater zu sehen, und wie viele schlechte Dramen sind daher entstanden!" Schiller findet ebenfalls den Unterschied beider Dichtungsarten darin, daß das Drama eine stets fortschreitende Handlung darstellt und in ihm die Handlung und ihre Darstellung Zweck der Dichtung ist, und daß darum die Erzählung des Epos einen großen Umfang haben darf und soll: „Das Trauerspiel behandelt nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit.... das Epos das beharrliche, ruhig fortbestehende Ganze und spricht darum auch den Menschen in jeder Gemüthsfassung an" [3]). „Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst" [4]). Der letzte Satz schließt ebenfalls die Darstellung gleichzeitiger Ereignisse aus, denn wenn in der Darstellung zurück=

---

1) Cap. XXVI, p. 1462 b 12: Εἰ οὖν τούτοις διαφέρει πᾶσι, καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ..... φανερὸν ὅτι κρείττων ἂν εἴη (ἡ τραγῳδία), μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

2) Ueber epische und dramatische Dichtung, von Schiller und Göthe. Der Briefe Bd. III, S. 381.

3) Brief an Göthe, 24. August 1798.

4) Ueber epische u. dram. Dicht. A. a. O. S. 387.

gegriffen wird, so bleibt sie da, wo sie abgebrochen wurde, stehen, sie bewegt sich nicht mehr vor dem Zuschauer vorwärts, sondern dieser ist genöthigt, sich um die Handlung zu bewegen. Nach Schiller ist im Epos die Handlung auch nicht so sehr die Hauptsache: „Beide," sagt er[1]), „der Epiker und der Dramatiker stellen uns eine Handlung dar, nur daß bei dem letztern diese der Zweck, bei ersterm blos Mittel zu einem absolut ästhetischen Zweck ist."

Fast dieselben Umstände, welche das Drama vom Epos unterscheiden, unterscheiden es auch von der Geschichtschreibung. Diese behandelt einen längern Stoff und schließt mit der Darstellung einer einzelnen Handlung ihr Geschäft nicht ab. Sie erzählt viele Begebenheiten nacheinander, auch wenn sie zu gleicher Zeit geschehen, und hat hierin mehr Aehnlichkeit mit dem Epos. Wie aber die Tragödie über dem Epos steht, so auch über der Geschichtschreibung. Die Geschichte stellt die einzelnen Thaten dar, wie sie geschehen sind, und schreitet von der Erzählung der einen zur andern fort. Das Trauerspiel bleibt bei einer Handlung stehen, stellt aber nicht blos die geschichtliche Thatsache dar, sondern erlaubt dem Dichter, allgemein vorzustellen, wie sie geschehen konnte, oder warum sie unter den gegebenen Umständen so und nicht anders geschehen mußte; während also die Geschichte bei den auf einander folgenden Einzelheiten bleibt, stellt das Drama mehr das Allgemeine dar und ist deßhalb philosophischer und wichtiger als die Geschichte[2]). Ob diese Auffassung der Geschichte ihrem Wesen vollkommen entspricht, lassen wir dahingestellt sein; dies steht jedenfalls fest, daß, wenn auch die Geschichte Ursache und Wirkung in ihrem innersten Verbande aufweisen soll, sie dies doch nicht in so allgemeiner Weise und mit freier Wahl der Thatsachen thut, wie das Drama, der genannte Vorzug also doch bestehen bleibt. In gleicher Weise hebt auch Göthe die vorzüglichere Stellung des Dichters gegenüber der Geschichte und selbst der Philo-

---

1) An Göthe, 26. Aug. 1797.

2) Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν. Ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστα λέγει.

sophie hervor: „Der Poet," sagt er[1]), „steht zwischen dem Philosophen und dem Historiker und befindet sich auf dem Gebiete des eigentlichen Gehaltes, während jener die Form und dieser den Stoff bringt." Genauer gibt Schiller den Unterschied dahin an, daß er der Geschichte die Wirkung des Trauerspiels abspricht, indem er auch hier von der Ansicht ausgeht, daß die Erregung des Mitleides im Trauerspiel einzig der Form desselben zuzuschreiben sei, und da die Form des Trauerspiels von der der Geschichte abweicht, so kann der letztern die mitleidige Rührung und das in dieser enthaltene Ergötzen nicht eigen sein. Aus den angegebenen Unterschieden ergibt sich aber auch, daß es nicht Sache des Trauerspiels ist, größere Bruchstücke aus der Geschichte darzustellen, um den Zuschauer über die Bedeutung dieses Theiles Geschichte zu belehren, wie es in unserer Zeit Köberle mit der Geschichte Heinrich's IV. von Frankreich versucht hat. Solche Stücke werden in der Regel zu unverständlich oder zu groß; zudem dürfte es schwer sein, den tragischen Ausgang des genannten Königs mit seinem Streben und seinen Thaten auch nur leise in Verbindung zu bringen. Noch schlimmer ist es, wenn die Form der Darstellung selbst einer Geschichtserzählung gleich sieht, wovon uns Platen's „Liga von Cambray" ein Beispiel bietet. Am Orte der Darstellung, in Venedig, geschieht von der Handlung nichts, dafür erzählen Männer, welche ab und zu kommen und gehen, dem Volke das, was draußen vorgeht. Das Ganze gleicht einer Geschichts-Vorlesung, an welcher sich mehre Personen betheiligen und von den Zuhörern mit mehr oder weniger Freude und Beifall aufgenommen werden.

Eine nicht unwichtige Frage wäre es, ob dem Gesagten zufolge nicht Göthe's „Faust" eher einem Epos oder einer Geschichte bezüglich seiner Länge entspräche, als einem Drama. Wenn wir den Grundsatz des Aristoteles in's Auge fassen, daß ein Drama so groß sein muß, als zur Entwickelung seines Ergebnisses erforderlich ist, so werden wir das genannte Meisterwerk wohl nicht zu groß nennen können. Es ist allerdings keine einzelne That, welche dargestellt wird,

---

[1]) Brief an Schiller, 7. März 1801.

sondern gegen die ausdrückliche Lehre des Aristoteles der ganze Mensch in seinen hauptsächlichsten Wünschen und Bestrebungen. Der Mensch wird hier vorgeführt, wie er auf seine eigenen Kräfte sich verlassend, umsonst nach Befriedigung strebt, aber auch durch die irdischen Genüsse, welche ihm eine höhere, wenngleich böse Macht bereitet, nicht beruhigt werden kann, bis zuletzt ihn himmlische Kräfte aus reiner Erbarmung zu sich heranziehen, welche allein ihn dauernd zu beglücken im Stande sind. Dieses Ergebniß und die es bedingenden Ereignisse und Thaten, die Schilderung der beim Ganzen thätigen Charaktere können nicht in einer kurzen Form verständlich gemacht und dargestellt werden. Was aber den „Faust" vor einer Geschichtschreibung besonders auszeichnet, ist die von Aristoteles dem Drama überhaupt zugesprochene allgemeine und philosophische Haltung, welche wohl keinem Drama in einem so ausgedehnten Maße zukommen dürfte.

§ 7. Die Charaktere.

Nach der Darstellung der Handlung als der Hauptsache im Drama soll das vornehmste Augenmerk des Dichters auf die Schilderung der Charaktere gerichtet sein. Letztere sind zwar nicht so nothwendig, als die Handlung, verlangen aber da, wo sie geschildert werden, eine ebenso sorgfältige Behandlung, als diese. Ihre Schilderung trägt viel zum Werth oder Unwerth einer Dichtung bei. Aristoteles versteht unter ihnen die Eigenschaften, welche wir Jemanden vermöge seiner Handlungen beilegen [1]). Aus dieser Definition ergibt sich ihre Wichtigkeit für das Drama. Wie wir nämlich aus den Handlungen die Eigenschaften eines Mannes erkennen, so ergeben sich wiederum aus ihnen die Handlungen desselben, so daß beide in der engsten Wechselbeziehung zu einander stehen. Auf ihrer richtigen Darstellung beruht meist unsere Ansicht von der Möglichkeit oder Nothwendigkeit des Geschehenen. Aristoteles zählt vier Punkte auf, welche behufs dieser

---

[1]) Cap. VI, p. 1450 a 5: Τὰ δὲ ἤθη, καθ' ἃ ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας.

Darstellung beachtet werden müssen [1]). Die erste Bedingung ist, daß sie brauchbar seien. Jede Rede oder Handlung offenbart eine Meinung oder einen Drang (*προαιρεσις*) zu etwas, aber nicht jede freiwillige Neigung ist für den Dichter verwendbar, es muß eine solche sein, welche groß und bedeutsam genug ist, eine würdige That herbeizuführen. Die zweite Forderung ist, daß sie passend seien, da der männliche Charakter nicht für eine Frau, der eines Sclaven nicht für einen Freien und umgekehrt gebraucht werden darf. Verwandt mit dieser ist die dritte Bedingung, daß die Charaktere ähnlich seien dem, welcher dargestellt wird, daß sie treffend seien und zu den Handlungen passen, welche sie ermöglichen sollen. Von großer Wichtigkeit ist die vierte Eigenschaft, daß nämlich die Charaktere sich gleich bleiben müssen, daß sie beständig seien. Selbst wenn ein unbeständiger Charakter zur Aufführung kommen soll, muß diese Unbeständigkeit in gleich beständiger Weise dargestellt werden [2]). Wie in der Handlung, so muß auch in den Charakteren Nothwendigkeit und Wahrscheinlichkeit liegen [3]), so daß jede Person so handelt und spricht, wie es ihrem Charakter angemessen ist. Auch zornige, leichtsinnige und ähnliche Charaktere darf der Dichter zeichnen, muß ihnen aber eine interessante Seite abgewinnen können.

Wie Lessing in seiner richtigen Auffassung der aristotelischen Lehre von der Bearbeitung der Handlung, so zeichnete er sich auch in der Auseinandersetzung der Erforderniſſe guter Charaktere aus. In der Dramaturgie gibt er sich nicht wenig Mühe, die eingerissenen Mißbräuche auch in dieser Hinsicht abzustellen und die richtige Lehre des Aristoteles zugänglich zu machen. Lange verweilt er bei der Beurtheilung von Marmontel's „Sultan" und weist ihm im Einzelnen

---

1) Cap. XV, p. 1454 a 16: Περὶ δὲ τὰ ἤθη, τέτταρά ἐστιν, ὧν δεῖ στοιχάζεσθαι. Ἓν μὲν καὶ πρῶτον ὅπως χρηστὰ ᾖ.... Δεύτερον δὲ τὰ ἁρμόττοντα.... τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον..... τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν.

2) Cap. XV, p. 1454 a 27: Κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθεὶς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι.

3) Cap. XV, p. 1454 a 33: Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον, ἢ τὸ εἰκός.

seine schlechte Behandlung der Charaktere nach: „Nichts muß sich“, sagt er [1]), „in den Charakteren widersprechen, sie müssen immer einförmig sein, sie müssen immer sich gleich bleiben, sie dürfen nach Umständen sich stärker oder schwächer äußern, ohne sich von schwarz auf weiß zu ändern.“ Wie mangelhaft überhaupt zu jener Zeit die Charaktere behandelt wurden, weist er nach an Maffey's „Merope“, wo Aigist die Ermordung eines Räubers auf's kleinste beschreibt, wie er dann den Körper ins Wasser wirft, wie das Wasser in die Luft spritzt u. s. w. Aigist aber steht vor seinem Richter und denkt gewiß nicht daran, solche Kleinigkeiten zu beschreiben [2]). Auch in seinen eigenen dramatischen Werken ist Lessing die Schilderung der Charaktere wohl gelungen, besonders in seiner „Minna von Barnhelm“. Durch diesen Vortheil gewinnen seine Schauspiele viel an Anmuth und Würde und stehen hinter den neuen Erzeugnissen der sog. Charakter-Tragödieen nicht zurück.

Die neuere Aesthetik legte in Folge ihrer idealen Richtung auf die Schilderung der Charaktere das Hauptgewicht des Drama. Das eigentliche sog. Schauspiel ist meist auf sie allein angewiesen. In der Theorie vertritt besonders Carriere diese Richtung. Ihm gilt die Zeichnung der Charaktere mehr, als die Darstellung der Handlung [3]). Eine Folge dieser Ansicht ist es, daß er es auch mit der Größe der Dichtung nicht so genau nimmt, sie ist nicht mehr, wie bei Aristoteles, durch den Wechsel des Schicksals bedingt, sondern davon, wie lange der Dichter zur Zeichnung seiner Charaktere braucht. Consequent durchgeführt würde diese Ansicht auch der Einheit der Handlung viel zu nahe treten. Wenn das Verhältniß umgekehrt wird und die Handlungen nur noch dazu dienen, die darzustellenden Charaktere verständlich zu machen, so dürfte es nicht mehr darauf ankommen, wie viele Handlungen der Dichter herbeiziehen wollte, seine Charaktere zu zeichnen. Auf diese Weise würde das Drama ein völlig ver-

---

1) Hamb. Dramat. St. 34.
2) Ebendas. St. 42.
3) Vergl. das Wesen und die Form der Dichtkunst, S. 227.

schiedenes Ansehen gewinnen von dem, welches Aristoteles ihm bewahren will. Indessen sind auch die Alten dem sog. Charakterdrama nicht ganz fremd. Der „Philoctet" des Sophokles ist weniger auf die Darstellung der Handlung als auf die Schilderung und Gegeneinanderhaltung dreier sehr verschiedener Charaktere angelegt.

Ein sehr anmuthiges Beispiel consequenter Schilderung eines inconsequenten Charakters gibt uns Göthe in dem kleinen bürgerlichen Trauerspiel „Clavigo", indem letzterer jedesmal durch den augenblicklichen Eindruck zu den verschiedensten Handlungen sich bestimmen läßt, bei dem Anblick des Opfers seines Wankelmuthes aber seinen Fehler erkennt und, ein freiwilliges Opfer, denselben sühnt. Von mancher Seite wird Schiller die Zaghaftigkeit seines Tell als inconsequente Behandlung eines heroischen Charakters vorgeworfen, aber mit Unrecht. Tell stellt in seiner Person zugleich das ganze Volk dar und denkt anfangs so wenig als dieses an die Möglichkeit einer Gegenwehr. Die große Menge wird immer nur durch Gewalt und den Drang der Umstände zu thatkräftigem Handeln gezwungen, so Tell, welcher zwar entschlossen seine That ausführt, aber nur erst, nachdem er durch eine Reihe Mißhandlungen hiezu gereizt wurde. Weniger gelungen dürfte dagegen wohl der Charakter des Grafen Leicester in „Maria Stuart" genannt werden. Der Graf ist der Vertraute der Königin Elisabeth, wirkt aber heimlich zu Gunsten der Maria, sobald er sich jedoch in Gefahr sieht, entdeckt zu werden, übernimmt er, um sich scheinbar zu rechtfertigen, sogar die Vollstreckung des Todesurtheils. Soweit wäre Alles erklärlich und würde wohl ein entsprechendes Bild eines charakterlosen Höflings geben, allein da Maria nun wirklich zum Tode geführt wird, ergreift ihn wieder die Liebe zu ihr, er offenbart einen grenzenlosen Schmerz über ihren Untergang. Diese Verzweiflung und dieser Schmerz können aber unmöglich den Zuschauer rühren, weil bei einem so wechselnden Charakter dieser Schmerz sehr zweifelhaft erscheinen muß.

Die besten Charakterschilderungen unter den deutschen Dichtern finden sich bei Göthe. Als unerreichtes Muster hiefür kann sein „Torquato Tasso" gelten. Handlung ist in diesem Drama wenig, so daß es eher eine dramatische Charakterschilderung zu nennen wäre.

Tasso bleibt ganz in seiner idealen Welt und kann sich in der ihm nicht zusagenden wirklichen nicht zurecht finden, hat darum Jedermann in Verdacht, ihn mißkennen und ihm schaden zu wollen. Zuletzt sieht er das Unrecht dieses Verdachtes ein, welcher auch von einer gewissen Eitelkeit nicht freizusprechen ist. Das freundliche Entgegenkommen dessen, den er für seinen größten Feind hält, heilt ihn von seiner unüberlegten Leidenschaft. Diese leidenschaftliche Versöhnung mit der Wirklichkeit hat aber auch eine Störung seines idealen Lebens im Gefolge, so daß sein Schicksal, wenn es auch nicht unglücklich endigt, doch eine tragische Wirkung hervorbringt. Nicht weniger meisterhaft ist die Beschreibung des liebenden und durch ihre Liebe so unsäglich leidenden Weibes in Körners „Rosamunde".

Bei den Romantikern finden wir die Schilderung der Charaktere, obschon sie ihrer Richtung nach viel darauf zu halten scheinen, nicht selten sehr vernachlässigt oder übertrieben. Sie ist bei ihrer Uebertreibung oft voller Unwahrscheinlichkeiten und läßt in der Weitläufigkeit vieler Stücke den Zusammenhang nicht immer erkennen. Die beiden genannten Fehler finden sich häufig in Kleist's Werken, den schon seine eigene unglückliche Stimmung für Uebertreibungen geneigt machte. Die Schilderung der Kunigunde im „Käthchen von Heilbronn" macht durch sie den Dichter selbst fast lächerlich. Doch ist Kleist nicht selten auch sehr glücklich in Charakterschilderungen. Die Charaktere der Agnes und des Sylvester in der „Familie Schroffenstein" werden von Tieck mit Recht gerühmt und sind in der That mit vieler Anmuth gezeichnet. Der „Prinz Homburg" ist ein kolossaler Charakter mit denselben Vorzügen und Fehlern wie die Person des Dichters. Auch die komischen Charaktere in seinem „zerbrochenen Krug" machen im Ganzen einen guten Eindruck.

Vom Charakter des Helden sind die Fehler und Mängel bedingt, welche sein Unglück herbeiführen oder doch dazu dienen, dasselbe dem Zuschauer nicht gräßlich erscheinen zu lassen. Aristoteles verlangt nur, daß nicht ganz Unbescholtene, also solche, welche durch ihren fehlerlosen Character sich vor Andern auszeichnen, vom Glück ins Unglück kommen, weil dies uns gräßlich erscheint. Ob aber der

tragische Held gerade eine That begangen haben müsse, welche nach unsern sittlichen Grundsätzen als eine Sünde erscheint, läßt sich sehr in Frage stellen, und wird durch unsere besten Dichter widerlegt. Es ist darum eine sehr platte Ansicht von der sog. poetischen Gerechtigkeit, wenn ein großer Theil der Romantiker bestrebt ist, die Guten schließlich belohnt, die Bösen bestraft werden zu lassen. Egmont und Maria Stuart haben keine solche moralische Verbrechen begangen, welche den Tod verdienen, letztere wird im Stücke selbst sittlich edler dargestellt, als ihre Gegnerin, dennoch stirbt sie, während die sittlich schlechtere Elisabeth den Vortheil ihres Todes genießt, was doch wohl gegen alle poetische Gerechtigkeit wäre. Antigone stirbt, obschon sie selbst einem höhern Gebote der Sittlichkeit entspricht. Es wird also der Forderung, daß der Held nicht ganz tadellos sein darf, wohl genügt, wenn derselbe nicht durch seine unausgesetzte sittliche Vortrefflichkeit über den Stand der gewöhnlichen Menschheit sich erhebt, so daß sittliche Gebrechen an ihm wenigstens nicht unmöglich erscheinen. Die Hauptsache ist, daß er der Schwäche des Geschlechtes nicht entwachsen im Streben nach einem großen Ziele in Folge dieser Schwäche untergeht. Er braucht nur dem sittlichen Mangel zugänglich zu sein wie wir, denselben Versuchungen unterworfen, von denselben menschlichen Gefühlen bedrängt, wie unsere ungeheilte Natur, so ist die Ahnung und die Aussicht seines Falles als eines von ihm schmerzlich empfundenen Uebels im Stande, unsere Furcht zu erregen, während bei sittlich völlig tadellosen und vollkommenen Charakteren, wie Socrates und Thomas Morus, die Trennung von der Welt nicht mehr als Schmerz empfunden wird, und wir dieselbe für sie nicht zu fürchten, noch sie zu bemitleiden brauchen. Gerade nach der Lehre des Aristoteles ist es tragisch, wenn das Unglück, in welches der Held fällt, ein unverdientes ist. Wir werden später, wo von der Wirkung des Trauerspiels gehandelt wird, auf diesen Punkt zurück kommen.

---

§ 8. Arten des Trauerspiels.

Zweimal, im 18. und im 24. Capitel der Poetik führt Aristoteles vier Arten der Trauerspiele an [1]). Auf den ersten Anblick könnte es scheinen, als ob hier nicht mehre Trauerspiele ihrer Verschiedenheit nach unterschieden, sondern Behandlungsweisen einzelner Partien in derselben Dichtung angegeben werden sollten. Desselben Wortes *εἶδος* bedient sich der Philosoph in der Definition des Trauerspiels, um dessen Theile zu bezeichnen, in welchen gesondert die Würzen der Sprache zur Anwendung kommen. Im Verlauf desselben Capitels werden die sechs Theile ebenfalls *εἴδη* genannt, so daß man versucht sein könnte, auch bei den beiden angezogenen Stellen an Partien einer einzigen Dichtung zu denken, es läßt jedoch der Sinn derselben und ihr Zusammenhang keine andere Erklärung zu, als daß die Arten der Trauerspiele in ihrem Verhältnisse gegen einander angegeben sind. Nach diesen vier Arten ist nun eine Tragödie entweder a) *πεπλεγμενη*, verwickelt — oder b) *παθητικη*, eine leidvolle (leidenschaftliche) — oder c) *ἠθικη*, eine sittliche mit Vorherrschung der Charactere — oder d) *ἁπλη*, *ὁμαλὴ*, eine einfache. Verwickelt, sagt nun Aristoteles, ist das Trauerspiel, wenn sein Ganzes aus Schicksalswechsel und Wiedererkennung besteht, also wenn schon die Handlung als solche eine verwickelte ist. Findet diese Verwickelung nicht Statt, so haben wir die letzte Art, das einfache Trauerspiel. Ueber die beiden mittleren Arten spricht er sich nicht so genau aus, indem er bei ihrer Erwähnung nur Beispiele derartiger Trauerspiele anführt. Wohl sind bei der leidvollen Art diejenigen gemeint, in welchen der Held großen geistigen und körperlichen Qualen unterworfen ist und in heftiger Weise diesen seinen Empfindungen Luft macht. Wir haben kein Recht, unter der *ἠθικη* ein Trauerspiel verstehen zu wollen, welches den Zuschauer sittlich bildet oder wo er einer sittlichen Veredlung unterzogen wird, sondern

---

[1]) Cap. XVIII., pag. 1455 b. 32: Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα, τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη· ἡ μὲν, πεπλεγμένη..... ἡ δὲ, παθητική..... ἡ δὲ ἠθική..... τὸ δὲ τέταρτον, ὁμαλόν.

solche, in welchen die Charakter-Schilderung vorherrscht und demgemäß auch der sittliche Werth oder Unwerth der dargestellten Personen vor allen andern Umständen des Drama hervortritt. Von dieser Art geben uns der bereits genannte Philoctet und Göthe's Tasso ein Beispiel. Das sittliche Trauerspiel ist unsere neuere Character-Tragödie. Die erste und letzte Art, welche mehr auf die Beschaffenheit des Mythus Bezug haben, lassen am ehesten die Einwirkung des Schicksals zu, welches im Alterthume bei weitem die meisten Trauerspiele beherrschte. Hettner nennt es einen unendlichen Fortschritt, daß sich aus dieser antiken Schicksalstragödie die moderne Charakter-Tragödie heraus arbeitete. Es soll indessen nicht gesagt sein, daß Aristoteles das vom Schicksal abhängige Trauerspiel so entschieden von der reinen Charakterdichtung getrennt habe, daß sie sich nicht auch berührten, denn gerade die von ihm sogenannte sittliche Tragödie kann mit den drei andern Arten leicht verbunden werden, besonders geeignet für sie ist die letzte Art mit einfacher Handlung. Dagegen schließen sich die erste und vierte Art ihrem Begriffe nach aus, während in der leidvollen Tragödie die Charakterschilderung wenigstens sehr zurücktreten muß.

An der zweiten Stelle, an welcher diese vier Arten aufgezählt werden, heißt es, daß sie auch dem Epos zukommen[1]). Alle diese Eigenschaften kann man in den beiden Dichtungen des Homer beobachten. Die Ilias ist einfach und leidvoll, die Odysse verwickelt und auf Schilderung der Charaktere berechnet. Ein guter Dichter muß es verstehen, sich in allen diesen Arten auszuzeichnen oder wenigstens in den meisten derselben Vorzügliches zu leisten. Aristoteles tadelt darum mit Recht einen Theil der Dichter seiner Zeit, welcher Tadel auch in unserer Zeit Anwendung finden dürfte, daß sie ihren Stolz darein setzen, in einer Art der Dichtung besonders zu glänzen, statt sich allseitig zu versuchen: „Für alle diese Arten",

---

[1]) Cap. XXIV., pag. 1459 b 8: Ἔτι δὲ τὰ εἴδη ταυτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ· ἢ γὰρ ἁπλῆν, ἢ πεπλεγμένην, ἢ ἠθικὴν, ἢ παθητικὴν δεῖ εἶναι.

sagt er [1]), „besitzen wir gute Dichter, und nun machen unebenbürtige Nachahmer den Versuch, in einer einzigen Art sich auszuzeichnen und ihre Vorbilder zu übertreffen". — Es ist auch allerdings kaum anders zu erwarten, als daß solche Dichter das Gute der Andern zu dem ihrigen machen (*συκοψαντουσιν*) und es noch besser machen wollen, in dieser Sucht des Guten zu viel thun und dadurch ihre Darstellung um so ungenießbarer machen.

Im Gegensatze zu Aristoteles unterscheidet Hettner nur drei Arten des Trauerspiels, welche Eintheilung weniger von der Art und Weise der Darstellung, als von dem ausgeht, wovon seine Entwickelung abhängt. „Die erste Gattung", sagt er, „nenne ich die Tragödie der Verhältnisse, die zweite die Tragödie der Leidenschaft, die dritte wird vielleicht am treffendsten mit einem Ausdrucke Hegel's als die Tragödie der Idee bezeichnet". Was er unter den beiden ersten Arten versteht, ist an sich klar, die Tragödie der Idee ist ihm die der Leidenschaft, aber nicht der subjectiven, sondern der allgemeinen, in der ganzen Zeit- und Weltlage vorhanden. Keine dieser drei Arten stimmt mit einer der von Aristoteles genannten vollkommen überein, weil sie von einem ganz andern Gesichtspunkte aus eingetheilt sind. Eine Tragödie der Idee in dem abstracten Sinn der neuern Aesthetik war dem alten Philosophen ohnehin völlig unbekannt. Dagegen nennt Hettner die Tragik der Idee die höchste Tragik, weil hier keine zufällige Leidenschaft gegen eine andere ebenso zufällige kämpft, sondern weil die Gegensätze, welche den tragischen Conflict bilden, sich durch sich selbst fordern.

Blicken wir auf unsere deutsche Literatur, so treten uns für die einzelnen Gattungen, wie sie von Aristoteles aufgestellt werden, sehr anziehende Beispiele entgegen. Eine einfache Tragödie ist Schiller's „Maria Stuart". Hier tritt keine Wiedererkennung ein und kein Schicksalswechsel, denn das traurige Ende der Königin ist schon von

---

[1]) Cap. XVIII. pag. 1456 a 1: Μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν· εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσι τοὺς ποιητάς. Γεγονότων γὰρ ἑκάστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἑκάστῳ τῷ ἰδίῳ ἀγαθῷ ἀξιοῦσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

Anfang an bestimmt. Ebenso ist im „Zrini" von Theodor Körner kein Wechsel des Schicksals, denn der Tod des Helden ist schon in der ersten Anlage des Stückes vorgesehen, ergreifend ist dagegen der durch die Erkennung des Königs herbeigeführte plötzliche Wechsel in der Lage der Rosamunde in dem gleichnamigen Stücke desselben Dichters. Einfach in der Handlung sind auch die meisten Dramen von Göthe, da bei ihnen mehr die Beziehung der ethischen Charaktere hervortritt. Beispiele verwickelter Dramen sind, neben dem genannten „Rosamunde", Schiller's „Wallenstein" und „Wilhelm Tell", welche einen großartigen Schicksalswechsel enthalten. Auch dadurch, daß diese beiden Dichtungen den Umschwung der Verhältnisse in mehrfacher Beziehung, in socialer und politischer Hinsicht entwickeln, stellt sich die Verwickelung um so anziehender, das Ergebniß um so glänzender dar. Die Wiedererkennung und der durch sie herbeigeführte Wechsel des Schicksals vom Unglück in das Glück finden ihren besten Ausdruck in den aus dem Alterthume bearbeiteten Dichtungen, der „Iphigenie" von Göthe und dem „Jon" von A. W. v. Schlegel. Zu den leidvollen Dichtungen zählen die meisten Stücke der Sturm- und Drang-Periode. In Schiller's „Räubern" gewinnen die Leiden des Helden einen mächtigen Ausdruck, und ähnlich tritt uns der leidende Charakter des Götz von Berlichingen entgegen. Zu den ethischen Dramen können neben denen von Göthe die von Lessing gezählt werden, nicht wegen der überall bezweckten sittlichen Wirkung, sondern wegen der vorwiegenden, jedoch größtentheils gemäßigten Zeichnung der Charaktere.

Zweite Abtheilung.

Form des Trauerspiels.

— ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις· δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας. . . .

§ 9. Die Denkungsart, Bindung und Lösung.

Solger macht Aristoteles den Vorwurf, daß er sich mehr mit der Form des Drama beschäftige, als mit dem Inhalte desselben. Von einer Idee des Trauerspiels ist bei ihm dem Wortlaute nach allerdings keine Rede, und wenn Alles, was zur Vergegenwärtigung der Idee gehört, also auch die Handlung und ihre Eigenschaften und die Charactere zur Form zu rechnen sind, so würde Solger wohl Recht haben. Indessen fürchte ich kaum einen Vorwurf, wenn ich alles bisher Behandelte zum Stoff und Gegenstand des Trauerspiels gezählt habe. Schwieriger ist die Frage, ob das, was Aristoteles die Denkungsart der handelnden Personen nennt, noch zum Gegenstand, oder bereits in die Form des Drama gehöre. Unter Denkungsart versteht Aristoteles die Worte, welche der Dichter seinen Personen in den Mund legt, um ihren Charakter zu bezeichnen und ihre Handlungen demgemäß als mit ihrer Gesinnung übereinstimmend erscheinen zu lassen. Der Ausdruck der Gesinnung, *διανοια*, ist also das Mittel, den Character der Personen dem Zuschauer anschaulich zu machen, und als ein solches Mittel der Darstellung gehört er nicht zu dem Dargestellten selbst und wird deßhalb wohl am füglichsten zu dem gerechnet, was die Form des Trauerspiels ausmacht. Diese sogenannte Gesinnungsart ist es wohl zum Theil auch, was Schiller im Auge

hat, wenn er behauptet, daß die Form der Dichtung ihr eigentliches Wesen ausmache und vorzüglich die Wirkung derselben hervorbringe. Auf den Ausdruck der Gesinnungsart legt er darum auch besonderes Gewicht und läßt seine Personen in ihren eigenen Worten ihren Character weitläufig darlegen. „Ich lasse meine Personen", schreibt er an Göthe [1]), „viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen, Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln, Ihr eigener Usus, sowohl im Drama als im Epischen, spricht mir dafür..... Man könnte mit wenig Worten auskommen ..... Aber das Beispiel der Alten, welche es auch so gehalten haben und in demjenigen, was Aristoteles Gesinnung und Meinung nennt, gar nicht wortkarg gewesen sind, scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert". —

Mit Recht hebt Sträter [2]) die Wichtigkeit dieses Theiles der Darstellung hervor. Nach ihm in die Denkungsart „die den Handlungen der Personen zu Grunde liegende theoretische Bestimmtheit; also ihre Ansichten, ihre Gründe, ihre Beweise, wie sie dieselben in ihren die Handlungen begleitenden, diese hervorrufenden, über sie als vollendete reflectirenden Reden und Dialogen äußern und zu behaupten suchen". Aristoteles selbst bestimmt sie als die Fähigkeit, seine Gedanken passend auszudrücken [3]). Als solche bildet sie das wichtigste Mittelglied zwischen den Personen des Trauerspiels und dem Zuschauer. Ihre Ausführung ist vollständig in der Gewalt des Dichters, denn selbst wenn er seinen Stoff aus einer bereits bekannten Thatsache nimmt und ihm mit den Personen auch ihr Charakter gegeben ist, so sind die Worte, welche er ihnen in den Mund legt, doch sein Werk. Von ihr hängt darum auch sehr das Gelingen der Dichtung ab, in ihr kann sich der ganze Geist des Dichters entfalten. Mit

---

[1]) Brief vom 24. Aug. 1798.

[2]) Fichte's Zeitschrift f. Philos. Bd. 41, S. 209.

[3]) Cap. VI, p. 1450 b 4: Τρίτον δὲ ἡ διάνοια. Τοῦτο δ'ἐστὶ τὸ λέγειν τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἁρμόττοντα.

andern Worten drückt unser Philosoph dasselbe aus, wenn er sagt [1]: Zur Gesinnungsart gehört Alles, was vermittelst der Rede bewirkt werden kann. Wie die Denkungsart den Charakter der handelnden Personen darstellt, durch den Charakter die Handlungen derselben sich begründen und erklären, so liegt im Ausdruck der Gesinnungsart das Fortschreiten und die Entwickelung des ganzen Stückes. Es gehören zu ihr die Beweise, die Verwickelung und die Lösung, die Erregung der Empfindungen, selbst die Länge des Stückes ist von ihr abhängig [2].

Hieher gehören auch die vielen sittlichen Sprüche und sprüchwörtlichen Redensarten, welche sowohl bei alten als neueren Dichtern in dramatischen Darstellungen vorkommen. Der Werth derselben in den einzelnen Dichtungen ist sehr ungleich. Wenn sie blos ihrer selbst wegen da sind und man sieht, daß der Dichter im Stücke nur eine Gelegenheit sucht, seine philosophischen Reflexionen anzubringen, so sind sie für den Zuhörer höchst lästig und leisten das nicht, was Aristoteles von ihnen verlangt, statt die Gesinnungsart der Personen zu erklären, geben sie die des Dichters wieder. Unter den Alten hat besonders Euripides nicht immer an passender Stelle seine Sprüche und Redensarten angebracht und sie auch gar zu häufig verwendet. Unter den Neuern leidet Lessing an diesem Fehler. Die Fabel von den drei Ringen, welche er seinen Nathan erzählen läßt, ist doch wohl ein zu weitschweifiger und undramatischer Ausdruck für die Denkungsart dieses weisen Mannes. Bei Göthe sind die allgemeinen Redensarten, welche die Personen auf ihre jedesmalige Lage oder Stimmung anwenden, nicht selten, passen aber so sehr zu den darzustellenden Charakteren, daß sie den gesammten Reiz seiner Dichtungen nicht wenig erhöhen. Dagegen sind sie bei Körner wegen ihrer allzuweitläufigen Ausführung nicht selten störend.

---

1) Cap. XIX, p. 1456 a 36: Ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν τοῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆνα.

2) Cap. XIX, p. 1456 a 37: Μέρη δὲ τούτων (dessen was die Dianoia bewirken soll) τό τε ἀποδεικνύναι, καὶ τὸ λύειν, καὶ τὰ πάθη παρασκευάζειν..... καὶ ἔτι μέγεθος καὶ σμικρότητα.

Das Hauptergebniß der Gesinnungsart ist die von Aristoteles als solches angegebene Bindung und Lösung der Begebenheiten. Auf der Lösung der Schwierigkeiten beruht der Haupteffect des Drama, sie verlangt aber auch darum eine besondere Aufmerksamkeit von Seite des Dichters. Viele Dichter, welche in der Verknüpfung der Ereignisse glücklich sind, scheitern an der ungenügenden Lösung des Verknüpften. Es kann aber doch keiner ein guter Dichter sein, der nicht in beiden sich auszeichnete [1]). Eigentlich besteht das ganze Drama aus Bindung und Lösung. Zu ersterer können auch Thatsachen gehören, welche außerhalb der Darstellung liegen, die dann der Zuhörer innerhalb des Stückes durch Erzählung erfahren muß. Im Allgemeinen gehört zu ihr das, was vor dem Schicksalswechsel liegt, tritt dieser ein, so beginnt die Lösung, zu welcher dann das Folgende bis zum Schlusse gehört [2]). Dem Wesen nach muß die Lösung in der Thatsache des Mythus selbst liegen [3]). Die Darstellung der Denkungsart hat demnach das Geschäft, diese in der Handlung liegende Lösung herbeizuführen, sie aus den Gedanken und dem Charakter des Handelnden dem Zuschauer wahrscheinlich und begreiflich zu machen. Die Lösung oder die Katastrophe des Trauerspiels ist nun bezüglich des Schicksalswechsels eine dreifache, sie ist für die handelnden Personen entweder eine glückliche oder eine unglückliche That. Eine Art der Lösung ist [4]) es, wenn die That wissend unternommen und vollbracht wird; ein anderer Fall, wenn dieselbe unwissentlich unternommen, aber durch Wiedererkennung an der Ausführung gehindert wird, ein dritter Fall endlich, wenn die unwissend unternommene That vollzogen wird, der Thäter aber die Person zu spät erkennt. Von diesen drei Fällen ist der erste nicht selten gräßlich, wenn z. B. Medea ihre

---

[1]) Cap. XVIII, p. 1456 a 9: Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ λύουσι κακῶς, δεῖ δὲ ἄμφω ἀεὶ κροτεῖσθαι.

[2]) Cap. XVIII, p. 1455 b 24: Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις, τὸ δὲ λύσις. Τὰ μὲν ἔξωθεν, καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις, ἡ δέσις.

[3]) Cap. XV, p. 1454 a 37: Φανερὸν δὲ ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθον συμβαίνειν.

[4]) Vergl. Poët. Cap. XIV.

eigenen Kinder mit Bewußtsein tödtet. Am wenigsten tragisch und daher ohne viel Wirkung ist der Fall, wenn die mit Wissen und Bedacht unternommene That durch Aenderung des Willens nicht zum Vollzug kommt. Dieser von Aristoteles später erwähnte Fall würde eine vierte Art der Lösung geben, obgleich vorher der Philosoph selbst versicherte, daß es außer den drei genannten Arten keine mehr gebe. Am besten (κρατιστον) ist es, wenn die unwissend unternommene That durch erfolgte Wiedererkennung nicht zur Ausführung kommt. Auf diese Bestimmung des Aristoteles über den Werth der einzelnen Lösungen werden wir später zurück kommen. In der letzten Behauptung findet Lessing einen Widerspruch, da doch nach des Philosophen eigener Lehre eine gute tragische Fabel auch tragisch endigen müsse. Dem Franzosen Dacier wirft er vor, daß er diesen Widerspruch vergebens zu erklären versucht habe. Er selbst macht eine Unterscheidung und sagt [1]: Die Handlung besteht aus Glückswechsel, Erkennung und Leiden. In Bezug auf ersteren ist derjenige der tragischeste, der vom Bessern ins Schlimmere geschieht, die beste Behandlung des Leidens aber ist, wenn die Personen sich nicht kennen, aber in dem Augenblicke, wo es sich verwirklichen soll, sich erkennen und die That unterbleibt. Lessing übersieht aber, daß Aristoteles selbst keine Unterscheidung macht und in beiden Fällen vom Wechsel des Schicksals redet; Leiden und Glückswechsel bedingen sich ferner so gegenseitig, daß das eine aus dem andern hervorgeht; es ist auch ein Glückswechsel, wenn durch ihn das Leiden aufhört, und gerade unter den Begriff des κρατιστον fällt dieser Wechsel vom Leiden zum Glücke. Die Schwierigkeit ist daher durch Lessings Unterscheidung nicht gelöst, weil das, was Aristoteles „das Beste" nennt, gerade dieser glückliche, also keineswegs tragische Ausgang, der Glückswechsel vom Leiden zum Bessern ist. Das Tragische einer solchen glücklich endigenden Handlung liegt vielmehr in dem Eindruck, welchen sie vor diesem Wechsel auf den Zuschauer gemacht hat. Für diesen findet keine Wiedererkennung Statt, denn er soll bereits alle handelnden Personen kennen und diese nur

[1]) Hamb. Dramat. St. 37.

unter sich unbekannt sein. Während nun der Mord unter Freunden vorbereitet wird und zur entschlossenen That fortschreitet, empfindet er ganz das Furchtbare eines solchen Ereignisses in demselben Maße, als wenn es bereits geschehen sei, um so mehr, als vielleicht schon vor der wirklichen Lösung ein kleiner Umstand die Personen, welche sich ohne es zu wissen einen gräßlichen Untergang bereiten, zur Erkennung führen und die That verhindern könnte. So weit verliert also die Handlung nichts an ihrem tragischen Charakter. Tritt die Wiedererkennung nun wirklich noch zur rechten Zeit ein, so ist das Tragische der Thatsache allerdings nicht mehr so gewaltig, als wenn die That bereits geschehen wäre und dann die Erkennung Statt fände. Der Eindruck aber, welchen die Begebenheit in ihrem gesammten Verlauf auf den Zuschauer gemacht hat, ist nicht weniger tragisch. Darum sind die Dichtungen, wie Iphigenie, Jon, Tasso ebensogut Trauerspiele, als Agamemnon, Ajax, Wallenstein, Egmont, wenn auch in der ersteren Art das Tragische nicht zur traurigsten Entwickelung kommt.

§ 10. Die Sprache.

Ein wichtiges Mittel der Darstellung ist die Sprache, deren Hauptaufgabe es ist, angenehm zu wirken. Die zwei vorzüglichsten Mittel, dieses zu erreichen sind: der Gebrauch passender Worte und Redewendungen und das Versmaß. Auf ihre Wichtigkeit hat Aristoteles schon in der Definition des Trauerspiels Bezug genommen. Sie soll überall schön und angenehm sein, in ihrer Annehmlichkeit von Versmaß und Musik unterstützt werden, und zwar so, daß diese Würzen nach der Beschaffenheit der Theile wechseln. So nothwendig die angenehme Sprache dem Drama ist, ebenso gewiß ist es aber auch, daß der Dichter nicht jede Art derselben verwenden darf, sondern nur eine solche, welche für dramatische Darstellung überhaupt, und innerhalb derselben für das Trauerspiel oder das Lustspiel paßt. So haben das Epos, die lyrische Dichtung und das Drama ihre eigene Sprache, deren jedesmalige richtige Anwendung der Dichter mehr fühlen als lernen kann. Im Trauerspiel muß sich der ernste und würdige Inhalt auch durch die edle Haltung der Sprache kennzeichnen.

Nicht ohne Grund tadelt Tieck an den Dramen **Kleist's**, daß die Sprache etwas übertrieben lyrisch sei und den Character verliert, welcher einem Drama zukommt. Dasselbe läßt sich, wenn auch in geringerem Maße von vielen Dramen Körners sagen. Das Lustspiel darf und soll andere Sprachmittel verwenden, als das Trauerspiel. So tadelt Tieck an Kleist das sonderbare Hinwerfen und Auffangen einzelner Worte, Reden und Fragen, dem sich der Dichter in seinen späteren Werken immer mehr hingebe; derselbe Umstand nimmt sich dagegen in seinem Lustspiele „Der zerbrochene Krug" recht gut aus. Die Lehre von den Tropen und Figuren, durch deren richtige Verwendung eine große Schönheit der Sprache erzielt wird, verweist Aristoteles in die Rhetorik, und da die Rede der unmittelbare Ausdruck der Denkungsart ist, so ist auch die Lehre hievon mehr Sache jener Disciplin. Dennoch gibt Aristoteles in den letzten Capp. der Poetik Regeln über die Tropen, welche, selbst wenn sie nicht so dürftig gegeben wären, als unserm Gegenstande fern liegend, wohl nicht in den Kreis dieser Abhandlung gehören.

Von großem Belang für die Darstellung des Trauerspiels ist der Gebrauch des Versmaßes. Es gehört nothwendig zur Composition des Drama und zu der für die Sprache geforderten Anmuth. Früher, sagt Aristoteles [1]), bedienten sich die Dramendichter des Tetrameters, weil dieser besser zu dem damals ausschließlichen Gegenstande der Darstellung, dem Satyrdrama und zu dem mit ihr verbundenen Tanze paßte. Bald aber wurde für das Trauerspiel der jambische Trimeter, senarius, eingeführt, welcher schon von Natur der passendste Vers ist, weil er in der Sprache selbst am häufigsten vorkommt und diese daher bei seiner Anwendung am wenigsten Zwang zu erleiden hat. Der in Jamben abgefaßte Vers ist darum auch zum Vortrag am geeignetsten [2]). Dies Versmaß ist unserm Philosophen so wichtig für

---

[1]) Cap. IV, p. 1449 a 21: Τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο. Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν.

[2]) Cap. IV, p. 1449 a 24: Μάλιστα γὰρ λεκτὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν.

die Anmuth der Sprache, daß er es an einer Stelle allein die λεξις nennt [1]). So nöthig es aber auch ist, so darf doch der Dichter nicht auf die Verse seine größte Aufmerksamkeit richten und die Handlung dadurch vernachlässigen. Sofern er nämlich durch die Nachahmung, nicht schon durch die Verse, ein Dichter ist, muß er auch das besonders im Auge haben, was er durch die Nachahmung darstellen will, die Handlung [2]). Aus dieser letzten Bemerkung dürfte wohl der Schluß berechtigt sein, daß Aristoteles auch ein Drama zugelassen hätte, welches in Prosa abgefaßt nur die erst genannte Anmuth der Sprache, die der Tropen und Figuren gehabt, wenn nur die Handlung die richtige poetische Darstellung gewonnen hätte. Entschieden spricht er sich aber gegen die Mischung mehrer Versmaße in derselben Dichtung aus und nennt eine solche Anwendung derselben höchst ungeschickt [3]). Wer eine Nachahmung herstellen wollte, indem er alle Versmaße durcheinander wirft, könnte nicht einmal ein Dichter genannt werden.

Zur Zeit des französischen Einflusses bediente man sich in Deutschland des Alexandriners, welcher auch für die französischen Dramen benutzt wurde. Für die deutsche Sprache ist dieser Vers sehr unpassend. Bei der Häufung der Consonanten, welche sich in derselben nicht leicht vermeiden läßt, bekommt er eine unverhältnißmäßige Länge und ist nicht flüchtig genug für die Aussprache. Eine Cäsur in der Mitte verleiht ihm einen zu eintönigen Rythmus. Zudem ist es nur zu häufig, daß da, wo eine solche Cäsur bezweckt wird, der zweite Halbvers dem Sinne nach eine Wiederholung des ersten ist. Der Leser von Gottscheds Dramen wird sich von den Mißständen jenes Verses leicht überzeugen, trotzdem daß gerade Gottsched eine lobens-

---

[1]) Cap. VI, p. 1449 b 34: Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτην τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν.

[2]) Cap. IX, p. 1451 b 27: Δῆλον οὖν ἐκ τούτων, ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητήν, ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν.

[3]) Cap. I, p. 1447 b 20: Ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων, ποιοῖτο τὴν μίμησιν..... οὐκ ἤδη καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. — Cap. XXIV, p. 1460 a 1: Ἔτι δὲ ἀτοπώτερον, εἰ μιγνύοι τις αὐτά (τὰ μέτρα).

werthe Aufmerksamkeit auf den Versbau verwandte. Der Zahl nach ist der größere Theil der deutschen Dramen in Prosa verfaßt, welche in Deutschland zu allen Zeiten auf der Bühne vorkam. Zur Zeit Lessing's, als man von der Unbrauchbarkeit des Alexandriners überzeugt war, und noch kein passendes Versmaß für das deutsche Drama allgemeinen Eingang gefunden hatte, wurden die meisten Stücke in Prosa geschrieben. Prosaisch sind die meisten Dramen von Klopstock, Lessing, Klinger, in Prosa die drei ersten von Schiller, mehre von Göthe und Körner. Für die Comödie dürfte wohl die Prosa dem Metrum vorzuziehen sein, und sind auch in der That bei weitem die meisten deutschen Lustspiele in dieser Art der Sprache geschrieben. Nur Göthe liebte es, seine ersten Lustspiele in Versen abzufassen, auch Körner hat mehre metrische Lustspiele. Später spricht ersterer sogar die Ansicht aus, daß sich jede Poesie in gebundener Rede bewegen müsse: „Alles Poetische soll rhytmisch behandelt werden! Das ist meine Ueberzeugung, und daß man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor..... Alle dramatischen Arbeiten sollten metrisch sein, und man würde alsdann eher sehen, wer was dichten kann" [1]).

Besser als der französische Alexandriner hat sich das Versmaß der Engländer, der fünffüßige jambische Vers für unsere Sprache bewährt. Er wurde zuerst von Brawe in seinem „Brutus" gebraucht und ist seitdem neben der Prosa das einzige Versmaß für die tragische Dichtung geblieben. Körner allein hat später noch zwei Lustspiele in Alexandrinern geschrieben. Jenes Versmaß empfiehlt sich schon in dem, was auch Aristoteles am Jambus hervorhebt, daß er in der Sprache am häufigsten sich findet und ihr am wenigsten Zwang anthut. Wegen der Häufung der Consonanten in unserer Sprache war auch der verkürzte jambische Vers in fünf Füßen dem griechischen sechsfüßigen vorzuziehen und wird diesen Vorzug wohl für immer behaupten. Schiller und Göthe haben in diesem Versmaß ihre besten

---

[1]) An Schiller, 25. Nov. 1797.

Dramen gedichtet, und wenn auch in der neuesten Zeit die Prosa wieder die Oberhand genommen hat, so wird doch, wo dramatische Dichtungen in Versen erscheinen, der fünffüßige jambische Vers beibehalten. Für entschieden fehlerhaft ist es aber mit Aristoteles zu halten, wenn Dichtungen in mehren Versmaßen auftreten, oder gar die verschiedensten Versarten mit Prosa gemischt sind. Bis zum Ueberdruß findet sich diese Mischung bei einigen Romantikern. Viel Lyrisches enthält der „Alarkos". Im „Octavianus" von Tieck sind fast alle bekannten Versarten neben der Prosa vertreten. Am verwerflichsten erscheint aber hier das epische Versmaß, die achtzeilige Stanze.

Durch treffende Anwendung der Tropen und Figuren zeichnet sich Schiller vor allen deutschen Dichtern aus, in ihnen besteht eine Hauptursache der Anmuth dieses Dichters. Entschieden zu weit gehend und überladen sind sie in seinen Jugendwerken, besonders den „Räubern". Schiller behält aber auch da, wo eine einfache Darstellung mehr Eindruck machen würde, sehr häufig seine gehobene bilderreiche Sprache bei. Zu einem unangenehmen Fehler steigert sich diese Vorliebe bei Th. Körner. In der einfachen und durch ihre Einfachheit nachdrucksvollen Sprache ist Göthe Meister. Selbst in den Dichtungen seiner Sturm- und Drangperiode macht sich keine besonders bilderreiche Sprache bemerkbar. Durch einfache Schönheit des Ausdruckes ohne gesuchten Schmuck gewinnt besonders seine „Iphigenie" einen großen Reiz. Auch Aug. W. v. Schlegels „Ion" zeichnet sich durch Schönheit und Adel der Sprache aus.

§ 11. Monolog und Dialog.

Das Trauerspiel als sprachliche Dichtung im Unterschiede von seiner Aufführung und seinem Inhalte hat nach Aristoteles vier Theile. Es sind dies die *μορια*, auf welche nach der Definition die Anmuth der Sprache ihre gesonderte Anwendung findet. Diese Theile sind der Eingang, die Episodien, der Ausgang und die Chorgesänge[1]).

---

[1]) Cap. XII, p. 1452 b 15: Κατὰ δὲ τὸ ποσὸν, καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα, τάδε ἐστί· πρόλογος, ἐπεισόδιον, ἔξοδος, χορικόν.

Der Eingang ist ein abgeschlossener Theil des Trauerspiels vor dem ersten Auftreten des Chores. Auch die Episodien bilden jedes ein Ganzes und liegen zwischen den Gesängen des Chores. Der Ausgang ist wiederum ein Theil für sich, welcher nach dem letzten Chorgesange das Stück schließt. Da die Episodien gewöhnlich vier waren, so würde, wenn wir den Eingang und den Schluß als einen eigenen Act gelten lassen, das alte Trauerspiel sechs Acte gewinnen, deren Zwischenzeit durch den Chor ausgefüllt wurde. Auf diese Weise konnte die Bühne stets offen bleiben, und das Schauspiel gewann hiedurch und durch den Umstand, daß der Chor bei den besten Dichtern sich nicht auf die Zwischengesänge beschränkte, einen bedeutenden äußern Zusammenhang, welcher der Einheit der Dichtung nicht wenig zu Statten kam. Die eigentliche Handlung entwickelte sich in den Episodien, und nehmen darum diese unter den genannten Theilen die hervorragendste Stelle ein. Die Darstellung in ihnen geschieht entweder durch den Monolog oder den Dialog.

Durch das Wegfallen des Chores haben sich die Episodien der Alten zu den fünf Acten des neuern Trauerspiels entwickelt, welche jetzt gewöhnlich in Anwendung kommen. In wenigen deutschen Stücken fehlt diese Eintheilung, bei Schiller nur in der „Braut von Messina", bei Göthe im „Götz" nach seiner ersten Bearbeitung und im ersten Theile des Faust. Bei den Romantikern fehlt sie zuweilen ebenfalls, so im ersten Theile des „Octavianus", in andern Stücken dieser Dichtungsart ist sie durch den häufigen Wechsel der Zeit und des Ortes während der sogenannten Acte fast unnütz gemacht, indem die einzelnen Theile eines Actes so wenig zusammen hangen als diese unter sich. Es ist schon gesagt worden, daß Fr. v. Schlegels „Alarkos" nur zwei Acte hat; im allgemeinen aber ist es Regel, daß größere nnd ernstere Stücke in eine ungerade Zahl von Akten zerfallen, weil drei oder fünf Acte ein passenderes Ebenmaß geben. Es ist eine müßige Frage, welche gleichwohl häufig besprochen wurde, ob ein Trauerspiel besser in drei oder in fünf Acte zerfalle. Bei den Spaniern rühmte sich Cervantes, die Tragödie auf drei Acte reducirt zu haben, indessen war sein Kampf mehr gegen die über fünf Acte hinausgehenden Tragödien gerichtet. Gegen die Zulässigkeit von sieben

Acten ist grundsätzlich nichts einzuwenden, der Umstand aber, daß entweder die Aufführung des Stückes zu lange Zeit in Anspruch nehmen, oder die Acte selbst sehr klein ausfallen müßten, ist jedenfalls mißlich.

Durch die Schließung des Theaters zwischen den Acten hangen die Theile der Darstellung nicht mehr äußerlich zusammen. Die Anschauung, in welcher der Zuschauer sich befindet, wird dadurch gestört, er ist dann ebensosehr den Gedanken seiner gewöhnlichen Stimmung ausgesetzt, als der Rückerinnerung an die soeben erlebte Handlung. Einerseits hat diese Unterbrechung etwas Unangenehmes, bewahrt aber auch in langen Vorstellungen vor Erschlaffung der Aufmerksamkeit und kann bei der Reflexion über das eben Durchlebte dem dadurch hervorgerufenen Gefühl größere Stärke und Beständigkeit verleihen. Wenn es aber wahr ist, was Göthe sagt, daß der Zuschauer von der vor sich gehenden Handlung ganz eingenommen sein und gar nicht zur Reflexion kommen soll, so wird die Nützlichkeit der Eintheilung in Acte sehr in Frage gestellt. Sie führt indessen zu größerer Abrundung der Handlung in den einzelnen Acten und läßt ein Drama aus ebensovielen kleinen, aber wesentlich zusammen gehörigen Handlungen bestehend erscheinen. Die Störung, welche ein Wechsel des Ortes bei offener Bühne machen würde und nur zu oft macht, wird dadurch aufgehoben und ein größerer Fortschritt in der Zeit der Handlung möglich gemacht.

Noch mehr, als durch die Eintheilung der Vorstellung unterscheidet sich das neuere Drama vom antiken durch die darstellenden Personen. Anfangs waren die Gesänge des Chores die Hauptsache, und eine einzige Person gab zwischen diesen die Darstellung der Handlung. Aischylus, sagt Aristoteles [1]), führte den zweiten Schauspieler ein, verminderte die Thätigkeit des Chores und theilte die Rollen in Haupt- und Nebenrollen. Sophokles vollendete die bei den Alten

---

[1]) Cap. IV, p. 1449 a 15: Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἤγαγε, καὶ τὰ τοῦ χόρου ἠλάττωσε, καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν, Σοφοκλῆς.

üblich gebliebene Weise der Darstellung, indem er einen dritten Schauspieler beifügte und die Ausstattung der Scene in Aufnahme brachte. Doch führte auch schon Sophokles einen vierten Schauspieler ein, welcher indessen nicht zum Sprechen und Handeln kam und eine Person nur vorstellte, um ihre blose Gegenwart zu bekundigen. Nicht weniger eigenthümlich erscheint uns die alte Bühne dadurch, daß alle Rollen von Männern gespielt wurden und jeder der Spieler mit einer Maske versehen war. Uns würde diese Maske sehr stören, hatte aber doch den Vortheil, daß die Aufmerksamkeit der Zuschauer weniger auf die Personen und ihre Gebärden, als auf die Handlung selbst gerichtet war und so mehr der Dichter als der Schauspieler hervortrat, dann aber auch bezüglich der Aufführung, daß bei dem Zusammendrücken der Gesichtsmuskeln durch die Larve die Stimme bedeutend gehoben wurde, was bei dem großen Umfange der alten Theater ein wesentlicher Vortheil war, und daß durch den Wechsel der Kleidung und der Maske die Darstellung mehrerer Personen durch denselben Schauspieler ermöglicht wurde.

Eine große Erleichterung erhielt die Darstellung eines bedeutenden Drama durch drei Personen in dem Umstande, daß überhaupt so wenig als möglich Personen in einem Stücke zur Darstellung kamen, daß man den Sinn und die Bedeutung einer Handlung oder eines Ereignisses mit wenigen Mitteln wiederzugeben verstand. Auch dies gehört zur Tüchtigkeit eines Dichters. Allzuviele Personen sind entschieden ein Fehler der Dichtung, wenigstens in formeller Hinsicht, ohne daß sich hier gerade eine bestimmte Regel geben läßt. Die Zahl der Personen hängt von der Verwickelung der Handlung ab. Es dürfte aber wohl in unserer dramatischen Literatur der Fehler des zu viel bei weitem häufiger vorkommen, als der entgegengesetzte. Daß es nicht immer vieler Personen zu einem guten Drama bedarf, beweist uns Göthe in seinen letztern Stücken, besonders im „Tasso", wo nur fünf Personen auftreten, hat uns aber auch in seinem „Götz" ein unangenehmes Beispiel allzugroßer Personenhäufung hinterlassen. Ueberhaupt litt die Sturm- und Drangperiode und noch mehr die spätere Romantik an diesem Uebel. Schiller bleibt, wie sonst, so auch hier, freier als Göthe, ohne daß gerade gesagt werden kann, daß bei

ihm der Personen zu viel wären, denn die größere Verwickelung, welche er seinen Dichtungen gibt, macht schon eine bedeutendere Anzahl von Personen nothwendig.

Eine andere Eigenthümlichkeit unserer neuern Theater ist die Verwendung nicht menschlicher Charaktere, der Geistererscheinungen, allegorischer Figuren, selbst auch der Thiere. Die Stimmen der Götter, wo sie nicht als Menschen erschienen, wurden bei den Alten, wenigstens von Aischylus und Sophocles, unsichtbar gegeben, Thiere führte allerdings auch Aristophanes auf die Bühne. Geistererscheinungen kamen vor Lessing häufig auf das Theater, um den so beliebten tragischen Schrecken zu erregen. Weniger zu diesen, als zu wirklich dramatischen Zwecken erscheinen die Geister bei Shakespeare. Allegorische Figuren, wie der Schlaf und andere treten im „Octavian" von Tieck auf. Auch Göthe hat sie im zweiten Theile seines „Faust" zugelassen. Alle Wesen vom höchsten bis zum niedrigsten treten in diesem Drama auf und machen es auch in diesem Sinne zu einem Weltdrama. Thiere werden nun wohl in Lustspielen aufgeführt und machen nicht selten eine drollige Wirkung, wie der Bär in dem bekannten Stück: „Der artesische Brunnen". Aristoteles kennt alle diese Figuren und handelnden Wesen einer andern Welt nicht und es dürfte wohl gerathen sein, ihre Anwendung so viel als möglich zu beschränken, weil sie besonders in unserer nüchternen Zeit sehr dazu geeignet sind, die Wahrscheinlichkeit der Handlung aufzuheben.

Ueber den Werth oder Unwerth des Prologs für das Drama sagt Aristoteles nichts, denn das, was er *πρoλογος* nennt, ist bereits ein Theil des Trauerspiels. Euripides hält ihn bei allen seinen Stücken für nothwendig und gibt uns den Beweis, daß zu seiner Zeit wenigstens das athenische Publikum mit den Sagen des eigenen Landes nicht mehr so vertraut gewesen sein muß. Unter den Deutschen hat ihm besonders Lessing das Wort geredet. Er hält ihn nicht nur für gerechtfertigt, sondern gelegentlich selbst für nothwendig. „Der Zuschauer", sagt er [1]), „soll zum Voraus mit den Personen

---

[1]) Dramat. St. 48.

bekannt sein, selbst wenn diese sich unter sich nicht genau kennen". Unsere großen Dramatiker sind ihm in dieser Ansicht nicht gefolgt. Auch in späterer Zeit ist er nicht zur Aufnahme gekommen. Collin, welcher in seinem „Regulus" ein Trauerspiel ganz nach der Theorie Lessings herstellen wollte, leitet dasselbe auch mit einem Prolog ein. Bei Shakespeare finden sich einige Prologe, wie vor „Romeo und Julie", „Heinrich VIII.", „Troilus und Cressida". Es ist aber sehr fraglich, ob dieselben auch gesprochen worden sind. Verschieden vom Prolog, welchen nur eine Person spricht, die am Drama selbst nicht einmal betheiligt zu sein braucht, ist das eigentliche Vorspiel, welches schon einen Theil der Handlung selbst bildet und von mehren Personen aufgeführt wird. Solche finden sich vor Göthe's „Faust", Schiller's „Jungfrau von Orleans", Shakespeare's „die gezähmte Widerspenstige" und halten etwa die Mitte zwischen einem Prologe und einem Acte des Spieles.

§ 12. Vom Chor.

Wie bei den Alten das ganze Trauerspiel aus den Chorgesängen hervorgegangen war, so blieb der Chor stets ein nothwendiger Theil desselben. Merkwürdig ist hiebei allerdings, daß seine Stellung immer schwächer und unbedeutender wurde, so daß schon Aristoteles über die Vernachläßigung desselben klagen mußte. Es war natürlich, daß die Vermehrung der Schauspieler auf drei dem Chor viel von seiner Thätigkeit nehmen mußte, allein die geregelte, immer noch wichtige Stellung, welche ihm doch bei Sophocles geblieben war, meint Aristoteles [1]), hätte ihm belassen werden sollen. Hienach muß er thätig in die Handlung eingreifen und die Stelle eines Schauspielers ersetzen. Schon wird Euripides von unserm Philosophen getadelt, daß er die Thätigkeit des Chores abschwächt, so daß derselbe aus dem organischen Verbande des Drama heraustritt und zum reflectirenden Zuschauer wird. Die spätern Dichter sind hierin dem

---

[1]) Cap. XVIII, p. 1456 a 25: Καὶ τὸν χόρον δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδης, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλῆς.

Euripides gefolgt und bei ihnen paßten die Gesänge des Chores so gut zu jedem andern, als zu dem gerade aufgeführten Trauerspiel. Seit dem Dichter Agathon singt er nur noch Einlagen [1]). Er verliert also schon seinen dramatischen Charakter und bringt rein lyrische, oder gar didactische Bestandtheile in das Trauerspiel herein. Seitdem hat er seine Stellung nie mehr, weder in der alten noch in der neuern Dichtung erringen können. Der Nachtheil, welchen diese verschobene Haltung des Chores brachte, war eine Trennung der Handlung durch anderweitige, undramatische Bestandtheile. Aristoteles selbst vergleicht solche Einlagen mit Stücken aus einem andern Trauerspiel, welche in ein ganz fremdes hineingepaßt, keine geringe Verwirrung in dieses hineinbringen müßten.

Die vereinzelten Versuche unserer Zeit, den Chor wieder in das Trauerspiel einzuführen, sind im Ganzen mißlungen. Die besten Nachahmer der alten Tragödie, Göthe und A. W. v. Schlegel haben in der „Iphigenie" und im „Ion" den Chor mit Recht weggelassen. Beide Grafen von Stollberg machten unglückliche Versuche, ihn wieder in Aufnahme zu bringen. Dadurch, daß er in einen Chor der Männer, Frauen, Jünglinge und Jungfrauen getheilt wurde, verließen sie wiederum den antiken Boden und machten es unmöglich, daß das einzige Erforderniß, welches Aristoteles an ihn stellt, eine handelnde Person zu sein, erfüllt wurde. Er verfällt daher in den Fehler, welchen Aristoteles an den spätern Dichter rügt, indem er nur Einlagen, moralische Betrachtungen über die Thaten der dargestellten Personen singt und die Handlung störend hemmt. Derselbe Uebelstand findet sich in der „Familie Schroffenstein" von Kleist, wo der Chor in einen Chor der Jünglinge und der Mädchen getheilt ist und einen rein lyrischen Charakter hat. Glücklicher war Schiller in der „Braut von Messina", ohne jedoch ganz der antiken Aufgabe des Chores zu entsprechen. Er theilt ihn ebenfalls in zwei Theile, von welchen jeder zu einer der handelnden Parteien gehört,

---

[1]) Cap. XVIII, p. 1456 a 28: Τοῖς δὲ λοιποῖς διαδόμενα οὐ μᾶλλον τοῦ μύθου, ἢ ἄλλης τραγῳδίας ἐστί· δι' ὃ ἐμβόλιμα ᾄδουσι πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου.

und sagt selbst hierüber in der Vorrede: „Ich habe den Chor in zwei Theile getrennt und im Streit mit sich selbst dargestellt; aber dies ist nur da der Fall, wo er als wirkliche Person und als blinde Menge mithandelt. Als Chor und als Ideale Person ist er immer eins mit sich selbst. Ich habe den Ort verändert und den Chor mehre Male abgehen lassen; aber auch Aischylus, der Schöpfer der Tragödie, und Sophocles, der größte Meister in dieser Kunst, haben sich dieser Freiheit bedient". Was die genannte Freiheit anlangt, so ist sie doch bei den Alten selten und viel bescheidener, als in Schiller's Dichtung. Doch liegt hierin und in der Theilung des Chores der Widerspruch nicht, sondern darin, daß ihn Schiller da wo er handelt, nicht mehr als eigentlichen Chor anerkennen will, und ihn eine blinde Menge nennt, während doch der handelnde und denkende alte Chor eine sehr hellsehende und verständige Menge ist. Dagegen ist für Schiller der eigentliche Chor kein Individuum, „sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentirt sich durch eine sinnliche, mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponirt, der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen". Mit dieser Ansicht reicht Schiller zwar nahe an den alten Chor heran, stellt sich aber mehr auf Seite des Euripides, als des Sophocles und Aristoteles, denen der Chor noch kein allgemeiner Begriff geworden war, und zeigt dadurch, daß er ihm seine volle Stellung nicht mehr zu geben vermochte. Göthe hat in demjenigen Theile seines „Faust", welcher in Griechenland spielt, wo Faust im Umgang und Genuß der höchsten Schönheit seinen Zug nach einem edleren Ziel vergessen soll — im dritten Acte des zweiten Theiles — den Chor in sehr gelungener Weise verwendet. Er erscheint hier ganz in der Art des alten Drama und entspricht vollkommen dem, was Aristoteles vom Chor verlangt, daß er in der Handlung thätig mitwirke und die Rolle eines Schauspielers führen soll. Göthe hat hier in dem ganzen Acte das alte Drama nachgeahmt und sich darum auch des sechsfüßigen jambischen Verses bedient.

Lessing sieht im Orchester einen Theil des alten Chores wieder und verlangt darum, daß die Musik dem Inhalte des Stückes angemessen sei [1]), doch dürfte er hiemit demselben wohl eine zu bedeutende Rolle zuschreiben, denn derjenige Theil des alten Chores, welcher durch das Orchester vertreten wird, ist sehr gering. Nicht der Chor selbst, noch ein Theil wird vom Orchester wiedergegeben, sondern nur die Musik, mit welcher die Chorgesänge bei den Alten begleitet wurden. Darauf kommt es nicht an, wie viel vollkommener unsere Musik gegen die der Alten ist, das Wesen ihrer Leistung bleibt dasselbe. Die Musik bildete aber keinen Theil des Chores, sondern diente nach Aristoteles nur dazu, die Gesänge desselben angenehm zu machen. Wo aber einmal das Orchester angewandt wird, müssen die Gefühle der Musik der Wirkung des Drama vorarbeiten und sie zu unterstützen suchen. Die Forderung, welche Lessig stellt, ist also gleichwohl aufrecht zu erhalten. Der Dichter braucht in diesem Falle kein Componist zu sein, wie es bei der Oper zu wünschen wäre, wohl aber muß der Componist die Wirkung des Drama durchaus kennen, weil hier die Töne nicht jeden Gedanken begleiten, sondern nur die allgemeine Wirkung wiedergeben.

Da aber bei den Alten der Chor einen nothwendigen Bestandtheil der Darstellung bildet, so müssen wir doch auch in unserm Drama Theile finden, wo das, was sonst Sache des Chores war, vertreten ist. Wir dürfen gleichwohl nicht übersehen, daß diejenigen Theile der Darstellung, auf welche jetzt die Aufgabe des Chores vertheilt ist, auch dem alten Drama zukamen und von einem neuen und eigenen Ersatze desselben nicht gesprochen werden kann. Die Handlung des Chores fällt nur zum geringsten Theil auf die Wirksamkeit der einzelnen Personen, thatsächlich sind für ihn in dieser Hinsicht die Choristen eingetreten. Ob diese mannigmal sehr lächerlichen Persönlichkeiten die Rolle des Chores immer genügend ersetzen, bleibt gleichwohl fraglich. Ein anderer Ersatz sind die längern Monologe, in ihnen findet zum Theil die Denkungsart einen Ausdruck, zu deren Dar-

---

[1]) Dramat. St. 26.

stellung sonst, wie auch Schiller mit Recht bemerkt [1]), der Chor einen großen Theil beitrug. Die Betrachtungen über die Charaktere und Handlungen der Personen, welche der Chor anstellt, werden jetzt diesen selbst in den Mund gelegt und gewinnen dadurch nicht selten an Leben und Innigkeit; sie gewinnen mehr Eindruck beim Zuschauer und erhöhen die Wahrheit der geschilderten Charaktere. Allerdings haben auch die Alten an den trefflichsten Monologen keinen Mangel. Wo es nicht angeht, daß die handelnden Personen selbst ihre Gesinnungsart ausdrücken, da treten die Nebenpersonen ein und übernehmen einen Theil dieser wichtigen Aufgabe des Chores. Sie werden darum durch das Wegfallen des letztern um so nothwendiger und ihre größere Anzahl weniger anstößig. Lassen wir dies Alles als einen Ersatz für den Chor gelten, so wird für denjenigen Theil desselben, welchen Lessing dem Orchester zusprechen will, eben nur die musikalische Begleitung übrig bleiben.

Das Wegbleiben des Chores von unserm Theater und die anderweitige Vertheilung seiner Thätigkeit ist für dasselbe von großem Vortheil. Es wird dadurch dem Drama ermöglicht, eine größere Ausdehnung zu gewinnen. Der Chor hält es an einem sehr beschränkten Ort und in einer kurzen Zeit fest. Durch Entfernung desselben können Handlungen, welche weder an demselben, noch an einem benachbarten Orte geschehen, eine unmittelbare Darstellung finden, während sie sonst durch Boten berichtet werden müssen. Ereignisse, welche dem Wesen nach zusammen gehören, aber durch einen längern Zeitraum getrennt sind, können zu einem einzigen Drama verbunden und dargestellt werden, was die Beibehaltung des Chores in den meisten Fällen unmöglich gemacht hätte. Es müßte dann entweder derselbe Chor wieder auftreten oder ein neuer, aber mit derselben Gesinnungs- und Denkungsart, welche beiden Umstände der Wahrscheinlichkeit großen Eintrag thun würden.

§ 13. Die Scenerie.

Die Scenerie, der Ort, an welchem die Handlung zur Darstellung kommt, ist an und für sich sehr anziehend, besonders durch

---

[1]) Vgl. Vorrede zur „Braut von Messina“.

seine malerische und bauliche Ausstattung. Letztere regt die Sinne an und kann darum Manches zum Verständniß der Handlung beitragen, ist aber keiner großen Ausbildung fähig, lehrt Aristoteles [1]), und gehört sehr wenig zum eigentlichen Schaffen des Dichters. Die Einrichtung derselben muß er Andern überlassen, sie ist wenigstens nicht sein Werk als Dichter und gehört darum auch nicht in die Theorie des Drama. Wohl kann auch durch die Scenerie Furcht und Mitleid erregt werden, wo aber dies Statt findet, ist es ungeschickt, weil nicht mehr durch das Gedicht selbst, sondern vom Ausstatter des Theaters, *χορηγος* bei den Alten, die Wirkung des Stückes erzielt würde [2]). Mehr aber noch wäre es gefehlt, wenn man durch die Scenerie nicht mehr auf die Erregung von Furcht und Mitleid einwirken, sondern auf sie selbst das Staunen der Menge lenken wollte, und diese, statt die Einwirkung des Trauerspiels zu empfangen, in Verwunderung über die mechanische Vollendung der äußern Erscheinung ausbrechen müßte [3]). Es nimmt also doch auch die Ausstattung einigen Theil an der Wirkung der Dichtung, nur daß ihr Eindruck im gehörigen, vor Allem im untergeordneten Verhältnisse zu dieser stehen soll. Man muß, fügt Aristoteles hinzu, von der Darstellung des Trauerspiels nicht jedes Vergnügen erwarten, nicht also zugleich den Genuß schöner Gemälde oder bildlicher Darstellungen, sondern nur denjenigen, welcher dem Trauerspiel als solchem eigen ist.

Zwar ist die bescheidene Rolle, welche Aristoteles der Ausstattung zuschreibt, eine natürliche Folge ihrer geringen Entwickelung bei den Alten, denen die Mittel nicht so sehr wie uns zu Gebote standen, um großartige mechanische Vorrichtungen zu treffen; dennoch hat der

---

[1]) Cap. VI, p. 1450 b 16: Ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνώτατον δὲ, καὶ ἥκιστα οἰκεῖα τῆς ποιητικῆς.

[2]) Cap. XIV, p. 1453 b 1: Ἔστι μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι ..... τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν, ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν.

[3]) Cap. XIV, p. 1453 b 8: Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως, ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν.

Philosoph hier in wenigen Worten die allgemeinen Umrisse gezeichnet, innerhalb welcher sich die Ausstattung zu bewegen hat. Da die alten Dichter die Aufführung ihrer Stücke meistens selbst leiteten, so war es leichter, die Scene mit dem Inhalt der Dichtung in Einklang zu bringen. In unserer Zeit sehen sich daher viele Dichter veranlaßt, ihre dahin bezüglichen Wünsche zwischen dem Text des Stückes auszudrücken, können aber auch von der Ausstattung mehr Mitwirkung verlangen, als dies den alten Dichtern vergönnt war. Der Ausstatter muß es sich aber auch angelegen sein lassen, bei der reichen Auswahl nicht blos das richtige Maß zu treffen, sondern auch diejenigen Arten der Kunst hervorzuheben, welche für das Theater am geeignetsten sind. „Bei der Theaterarchitectur", schreibt Göthe [1]), „ist die große Schwierigkeit, daß man die Grundsätze der echten Baukunst einsehen und von ihnen doch wieder zweckmäßig abweichen soll, die Baukunst im höhern Sinne soll ein ernstes, hohes, festes Dasein ausdrücken, sie kann sich, ohne schwach zu werden, kaum auf das Anmuthige einlassen, auf dem Theater aber soll Alles eine anmuthige Erscheinung sein." Es soll also jede Ausstattung zur Hebung der Dichtkunst dienen und unsere Zeit hat die Mittel, diesen Zweck im vollsten Maße zu erreichen. Jener Vortheil artet aber nicht selten in Mißbrauch aus, wovon wir uns täglich auf unserem Theater überzeugen können, wo selbst den Einladungen zur Vorstellung dadurch mehr Gewicht gegeben wird, daß man eine neue noch nicht dagewesene Decoration in Aussicht stellt. Dagegen gibt aber auch die freiere Bewegung unserer Dichtung bezüglich der Zeit und des Ortes der Ausstattung mehr Spielraum; unser Publikum aber vergißt nicht selten über den Wechsel schöner und anziehender Decorationen die Dichtung selbst und ihre Bedeutung.

Dieselbe Aufgabe wie die Scenerie hat die Aussprache und die äußere Erscheinung der Schauspieler. Ein guter Vortrag und passendes Gebärdenspiel ist die beste Ausstattung eines Stückes. Die Anmuth der Sprache, sagt Aristoteles, welche der Dichter seinem Werke gibt,

---

[1]) An Schiller, 16. Aug. 1797.

muß durch den Vortrag des Schauspielers ihren Ausdruck gewinnen, ohne seinen guten Vortrag würde sie verloren gehen. Würde die Sprache, meint der Philosoph dazu [1]), ihren vollen Reiz gewinnen, auch ohne gesprochen zu werden, so hätte man den Schauspieler nicht nöthig. Auf den Vortrag legt auch Lessing ein großes Gewicht und betont besonders, daß ein gewandter Schauspieler dem Dichter selbst nicht wenig zu Hülfe kommen und den Eindruck der Dichtung bedeutend erhöhen kann. Es ist schwer zu sagen, ob gegenwärtig die geringe Bildung hierin oder Verbildung und Uebertreibung oder gemüthlose mechanische Anwendung des Erlernten mehr Störung hervorbringt. Die mangelhafte Bildung und verschobene Richtung unseres Publikums tritt hier noch mehr hervor, als beim Urtheil über die Ausstattung. Selbst die Kritik sieht vielfach mehr auf das Auftreten eines Spielers, als auf den Werth und die Wirkung der Dichtung, man will eben weniger mehr eine Dichtung genießen, als einen Schauspieler sehen und bewundern. Erklärlich ist diese Erscheinung allerdings dadurch, daß im Gegensatz zur Gewohnheit der Alten unsere Schauspiele oft wiederholt, das Theater meist täglich besucht wird. Da man also weiß, oder zu wissen glaubt, was vorgeführt wird, sieht man nur darauf, wie die Vorstellung geschieht.

§ 14. Musik und Tanzkunst.

Das Lesedrama.

Die Musik ist bei Aristoteles ein nothwendiger Theil des Trauerspiels. Sie findet ihre Anwendung bei den Gesängen des Chores und erhöht die Wirkung des Gesanges. Von den Würzen der Sprache, welche in der Definition bezeichnet sind, ist sie die wirksamste [2]). In der Musik besteht, zugleich mit der Ausrüstung des Theaters, ein Vortheil, welchen das Drama vor dem Epos hat, durch beide wird

---

[1]) Cap. XIX, p. 1456 b 5: Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φανοῖτο ἡδέα καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον;

[2]) Cap. VI, p. 1450 b 16: ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων.

das Lustgefühl an der tragischen Darstellung gehoben und befestigt [1]). Die Andeutungen, welche Aristoteles über die Melodie der Gesänge und die begleitende Musik gibt, sind sehr gering, indessen wissen wir, daß es die Alten bei ihren vielen Tonarten zu keiner großen Ausbildung der dramatischen Musik gebracht haben, und daß der Chor nur von einem einzigen Instrumente begleitet wurde. Diese äußerst einfache Musik ist darum nicht zu vergleichen mit unserm wohlbesetzten harmonischen Orchester. Was übrigens die Einfachheit einer solchen Begleitung betrifft, so meine ich, daß ein einzelnes Instrument zur Begleitung von Worten eine tiefere Wirkung auf das Gemüth hervorbringt, gerade wegen seiner Einfachheit, als das Zusammenwirken vieler, wo zwar der ästhetische Genuß größer ist, dagegen die Worte nicht verstanden und die durch sie zu erreichenden Gemüthsbewegungen vereitelt werden. Durch eine passende Musik wird die Lücke, welche bei der gegenwärtigen Einrichtung des Theaters zwischen den einzelnen Acten eintritt, würdig ausgefüllt. Es ist besser, daß eine Musik, welche nur nicht gerade die Wirkung der Darstellung aufhebt, gehört wird, als daß der Zuschauer völlig sich selbst überlassen bleibt.

Einen ähnlichen Zweck, wie die Musik der Zwischenacte, soll die lyrische Einlage haben, welche von den handelnden Personen selbst gesprochen oder besser gesungen wird. Sie darf vor Allem nicht in den Fehler fallen, welchen Aristoteles von den Chören seiner Zeit rügt, daß sie eben so gut in andere Stücke hineinpassen. Es ist deßhalb in den meisten Fällen erforderlich, daß solche Lieder vom Dichter selbst zu diesem Zwecke gedichtet und daß sie eigens in Musik gesetzt werden. Lieder, welche dem Zuhörer bereits bekannt sind, bringen wenigstens im Trauerspiel mehr Störung hervor, als sie die richtige Stimmung fördern, weil sie ihn unerwartet auf andere Gedanken bringen, welche an das frühere Anhören dieser Lieder sich knüpfen. Im Allgemeinen solche Einlagen zu verwerfen dürfte nicht

---

[1]) Cap. XXVI, p. 1462 a 15: Καί ἔτι οὐ μίκρον μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὴν ὄψιν ἔχει, δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐνεργέστατα.

gerathen sein, denn an geeigneter Stelle verwendet tragen sie gewiß nicht wenig zur Erhöhung der Wirkung bei. Wie mächtig wirkt nicht das berühmte Schützenlied im „Tell"! Wer hätte nicht die Wehmuth der Maria Stuart empfunden bei den Worten:

„Eilende Wolken, Segler der Lüfte,
Wer mit euch wanderte, wer mit euch schiffte"! u. s. w.?

Das Schützenlied dürfte aber auch als Muster für alle solche Einlagen dienen durch seine Stellung sowohl, als durch Inhalt und Form. Sie dürfen nur einen einfachen, aber für die Handlung wichtigen Gedanken in möglichst kurzer und schlichter Form ausdrücken. Mehr als im Trauerspiel sind lyrische Einlagen im Lustspiel am Platze. Hier sind selbst bereits bekannte und häufig gesungene Lieder und Melodien nicht selten von guter Wirkung.

Die Tanzkunst hat bei uns ihre Bedeutung für das Trauerspiel verloren. Den sittlichen Ernst, die hohe Würde, selbst die religiöse Weihe, welche sie bei den Alten zierten, hat sie eingebüßt und ist zu einem blosen sinnlichen Vergnügen geworden. Diesen Charakter hat sie auch auf der Bühne behalten, so daß unsere Ballete für das Trauerspiel nicht passen und auch nicht verwendet werden. Beim Lustspiel ist das Verhältniß anders, hier können sie unter Umständen eine recht anmuthige Wirkung üben, sind aber gewöhnlich durch die blosen sinnlichen Reize, welche sie gewähren, zur Unsitte geworden, schänden eben so sehr die Kunst, als das Leben und sind ein trauriges Zeugniß eines sittlich heruntergekommenen Geschlechts. —

Die verschiedenen Gesichtspunkte, welche in der Definition des Trauerspiels enthalten sind, gibt mit Ausnahme der Wirkung desselben Aristoteles selbst in den von ihm angeführten sechs Theilen der Tragödie wieder, welche sowohl den Stoff als die Form desselben umfassen. Diese sechs Theile sind die Handlung, die Charaktere, die Sprache, die Denkungsart, die Ausstattung und die Musik[1]). Außer diesen sechs Theilen gibt es keine mehr. Trotzdem

---

[1]) Cap. VI, p. 1450 a 7: Ἀνάγκη οὖν πάσης τραγῳδίας μέρη εἶναι ἕξ,

führt Aristoteles später vier andere Theile auf, welche bereits genannt sind, den Eingang, die Episodien, die Chorgesänge und den Schluß, und scheint dadurch mit seiner ersten Eintheilung in Widerspruch zu gerathen. Indessen betrachtet jede dieser Eintheilungen das Trauerspiel nach einer andern Seite, sie schließen sich gegenseitig so aus, daß kein Theil der einen Reihe in die andere hineingebracht werden könnte. Die sechs Theile der ersten Reihe betreffen das Wesen und die Darstellung, die vier andern die Länge der sprachlichen Dichtung und sind nur äußerlicher Art. Jene bestehen darum neben einander, die vier andern können nur nach einander bestehen. Nach beiden Seiten hin ist die Aufzählung des Aristoteles erschöpfend.

Eine eigenthümliche Ansicht soll noch hier berührt sein, welche Aristoteles mehremal ausspricht, daß nämlich die tragische Dichtung ihre Wirkung haben soll, auch wenn sie nicht aufgeführt wird. Gleich im Anfang seiner Erörterung macht er dies geltend, wo er bald nach der Definition sagt, das Trauerspiel behalte seine Kraft auch ohne Aufführung und ohne Schauspieler [1]). Später, wo er sich bestrebt, den Vorzug desselben vor dem Epos nachzuweisen, kommt er auf diese Behauptung zurück, indem er sagt, es sei kein Vorzug des Epos, seine Wirkung schon durch blose Lesung zu erreichen, weil wie dieses, so auch das Trauerspiel ohne Aufführung wirke [2]). Diese seine Lehre ergiebt sich von selbst aus der Forderung, der Mythus solle so beschaffen sein, daß er an sich schon Furcht und Mitleid errege. Die Aufführung kommt also dieser Erregung nur zu Hülfe und vermehrt ihre Wirkung. Der Philosoph scheint hier den sogenannten Lesedramen der neuern Zeit das Wort zu reden, welche von **Hettner** mit derben Worten verworfen werden. Das Lesedrama

---

καθ' ἃ ποιά τίς ἐστιν ἡ τραγῳδία. Ταῦτα δ' ἐστὶ, μῦθος, καὶ ἤθη, καὶ λέξις, καὶ διάνοια, καὶ ὄψις καὶ μελοποιία.

[1]) Cap. VI, p. 1450 b. 18. Ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν.

[2]) Cap. XXVI, p. 1462 a 10: Ἡ γὰρ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὑτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία.

läßt sich in seinem Wesen als die Darstellung einen epischen Stoffes durch den Dialog bezeichnen und ist seinem Inhalte nach ein Epos, der sprachlichen Form nach ein Drama, welches aber wegen seines weitläufigen, vielgestaltigen Inhaltes nicht aufgeführt werden kann. Solche Dichtungen kannte Aristoteles nicht, und wenn auch seine oben berührte Aeußerung für die Zulässigkeit derselben zu sprechen scheint, so streitet doch die Anwendung der sprachlich dramatischen Form auf epische Stoffe gegen die sonstigen Grundsätze seiner Poetik.

Dritte Abtheilung.

Wirkung des Trauerspiels.

. . . . δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

§ 14. Die Richtung des Alterthums und die Ethik des Aristoteles.

Ueber die Wirkung des Trauerspiels sagt uns Aristoteles in seiner Poetik wenig, so weit sie uns wenigstens erhalten ist. Das Meiste und Zusammenhangendste hierüber findet sich in den Schlußworten der Definition; aber gerade diese Worte sind es, welche zu den verschiedensten Erklärungen Veranlassung gegeben haben. An andern Stellen wiederholt er, daß es Mitleid und Furcht erregen und durch diese ein Lustgefühl erzeugen solle. Wohl ist, wie Bernays seinen Untersuchungen voraussetzt, das Nähere, was Aristoteles über die Bewirkung und das Wesen dieses Lustgefühls, über die Reinigung von Furcht und Mitleid, gelehrt hat, verloren gegangen; selbst wenn wir für die Richtigkeit dieser Ansicht keine weitere Andeutungen hätten, würde es ohne diese Annahme unerklärlich sein, wie der Philosoph die Auseinandersetzung des letzten Theiles seiner Definition so ganz vernachlässigt hätte. Da aber einmal seine Lehre so dürftig auf uns gekommen ist, wird es nöthig, sich anderweitig umzusehen und aus den hie und da zerstreuten Andeutungen, aus dem Sinn und der Denkungsweise des Alterthums überhaupt und der philosophischen Richtung des Aristoteles das Fehlende so viel als thunlich zu ergänzen und das wenige Vorhandene so zum richtigen Verständnisse zu bringen.

Durchgehends finden wir im Alterthum eine ernste und würdige, wenn auch nicht immer vorurtheilsfreie Auffassung des Lebens und

seiner Beziehungen. Dem Alterthum kam in viel höherem Maße das zu, was Aristoteles von der Handlung des Trauerspiels sagt, daß sie *σπουδαια* sei, als unserer Zeit und ihrer Bildung. Seine öffentlichen Einrichtungen standen in einem viel engern Verbande miteinander. Jeder Theil derselben hatte seine volle Ausbildung und Berechtigung, und doch war das Ganze von einer bessern organischen Einheit getragen, weil vom lebendigen und einheitlichen Bewußtsein des Volkes. Dieser practische Sinn theilte sich auch der Kunst mit. Auch hier treffen wir keine Halbheiten an oder unzusammenhangende Theile. Alles ist in sich vollendet ohne Lücken oder unverhältnißmäßige Bevorzugung des Einzelnen. Dieser richtige Sinn für das Abgerundete und Vollständige hinderte aber auch, daß ein Gebiet in das andere übergriff, daß in der Kunst die eine Richtung den Zweck der andern zu erreichen suchte, jeder Theil blieb in dem ihm durch sein Wesen angewiesenen Gebiete. Es ist darum der Alten practischer Sinn nicht dahin zu verstehen, als ob all ihre Thätigkeit auf ihr sittliches Thun und Lassen gerichtet gewesen wäre. Wie letzteres sein Gebiet für sich hatte und seine eigenen Mittel, zu dem ihm zukommenden Ziele zu gelangen, so jeder andere Theil ihrer öffentlichen Wirksamkeit, so blieben auch der Kunst das ihr eigenthümliche Gebiet und die Mittel, welche ihr als solcher ausschließlich zukamen. Im Alterthum herrscht nicht durchgehends eine einzige einseitige Richtung, welcher alle andern Zweige menschlicher Thätigkeit zu dienen hätten.

Diese Grundzüge finden wir auch in der aristotelischen Philosophie wieder. Am deutlichsten ausgedrückt sind sie in der mit unserer Frage in enger Beziehung stehenden Lehre vom Guten. Das Gute, belehrt er uns in seiner Ethik, ist nicht einfach, sondern vielfach. Alles ist gut, was seinem Zwecke dient, und es kann ein Ding in Hinsicht auf den einen Zweck gut und auf den andern nicht gut sein; jeder Zweck mit den zu ihm gehörigen Mitteln bildet ein abgeschlossenes Gebiet des Guten. Wenn aber der Zweck mehrer Dinge wieder als Mittel zu einem höhern Zwecke dient, so finden alle Mittel und untergeordneten Zwecke ihren Begriff des Guten in diesem obersten Zweck, wofür der Philosoph mehre Beispiele anführt. Solcher obersten Zwecke gibt es aber nicht einen, sondern mehre, welche

zusammen nicht unter einen Hauptzweck fallen. Durch diese Lehre wird es ihm möglich, jedem Gebiete des Seins und der Thätigkeit seine eigenthümliche Stellung zu lassen und wiederum alle in seine Philosophie aufzunehmen. Aristoteles bestreitet darum auch die Lehre Platon's, daß das Gute eine einfache Idee sei, da es doch verschiedene Arten des Guten gebe, welche unter sich nicht immer vereinbar sind, so vielfach das Seiende ist, so vielfach ist vielmehr auch das Gute[1]). Das höchste Ziel des Menschen ist seine Glückseligkeit, aber auch die Erreichung dieser Glückseligkeit ist auf die ihr eigenthümlichen Mittel angewiesen, nehmlich die sittlichen Handlungen des Menschen. Nicht Alles, was in der Welt und dem Menschenleben ist und vorgeht, hat ihr nothwendig zu dienen. Durch die Scheidung der obersten Zwecke behält die Glückseligkeit ihr Gebiet, während andere Zwecke ihr nicht untergeordnet zu sein brauchen und darum ebenfalls ihr Gebiet und ihren Wirkungskreis behalten. Das philosophische System des Aristoteles und die Stellung seiner Ethik in demselben bringen es also nicht nothwendig mit sich, daß die Kunst der Ethik untergeordnet sein müsse.

Anders ist dies Verhältniß bei Platon und vor ihm bei Solon und Sokrates. Für Platon ist die sittliche Vollkommenheit nicht blos der erste und vorzüglichste, sondern der einzige Zweck des Menschen; diesem Zweck ist alles Andere untergeordnet, und was ihm nicht dienen kann, wird darum auch aus der menschlichen Gesellschaft entfernt. Dem Solon war der Staat und das durch ihn zu erreichende Gemeinwohl Alles, darum soll kein Bürger etwas betreiben, was nicht unmittelbar das Wohl des Staates fördert. Daraus erklärt sich die Abneigung dieser Männer gegen das Theater. Davon waren sie überzeugt und setzten diese Ueberzeugung auch bei ihren Mitbürgern voraus, daß das Theater und vor Allem das Trauerspiel nicht zur sittlichen Vervollkommnung und zur practischen Tüchtigkeit des Zuschauers beitrage. Während sie ihm aber nach der einen Seite die sittliche Einwirkung absprachen, verkannten sie doch auch nach der

---

[1]) Vgl. Eth. Nic. I, 6, 3.

andern Seite seinen innern Werth und den geheimnißvollen Zug der menschlichen Natur, durch welchen dieses Kunstwerk einen so bezaubernden Reiz gewinnt. Sie mißkannten oder haßten das Gefühl der Lust, welches der Mensch, selbst unbewußt, genießt, wenn er den ewigen Kampf und die Zerrissenheit, welche so unerklärlich in der Menschheit Platz gegriffen und jede Menschenbrust erfüllen, äußerlich dargestellt sieht, wenn er sich vergegenwärtigt, daß die Edelsten und Größten des Geschlechtes dieser dunkel waltenden Macht zum Opfer fallen, und so Gelegenheit findet, diesem drückenden Gefühle in tiefer Wehmuth freien Lauf zu lassen. Durch solches Mißverständniß ist es begreiflich, warum diesen Männern die Bühne nur als ein Gaukelspiel, die Spieler als unnütze Glieder der Gesellschaft erscheinen konnten, daß aber auch ihre Ansicht nie durchgreifen und volksthümlich werden konnte.

Vielleicht würde in solchen abstracten Vorstellungen von Staatswesen und sittlicher Vollkommenheit die Comödie eher einen Platz finden als das Trauerspiel. Während uns letzteres nehmlich den bessern Menschen vorstellt, wie er im Streben, ein vollkommneres Ziel, als die gewöhnliche Masse, zu erreichen, untergeht, uns also eigentlich von der Unmöglichkeit dieser von ihm erstrebten Vollkommenheit unter den waltenden Umständen überzeugt, stellt uns die Comödie das gewöhnliche Treiben der allgemeinen Menschennatur und den großen Abstand dar, in welchem diese gemeine Wirklichkeit mit dem Begriff der Vollkommenheit steht, welchen wir in uns tragen. Jeder Mensch hat einen mehr oder minder richtigen Begriff von der Vollkommenheit eines Standes, wird ihm nun ein Repräsentant dieses Standes vorgestellt, welcher weit entfernt ist, diesem Begriff zu entsprechen, der nur die kleinlichen Fehler desselben zur Ausbildung gebracht hat und diese in seiner Lage für nothwendig hält, so ist uns dies komisch; es ist aber sehr leicht, wenn auch nach dem Wesen der Kunst nicht nothwendig, daß uns eine solche Schilderung dazu bewegt, die Mängel, welche wir selbst in Uebung der Pflichten unseres eigenen Standes haben, zu betrachten und abzulegen. Die Hervorrufung einer solchen Betrachtung ist aber selbst auch für das Lustspiel nur unwesentlich und zufällig und gehört nicht mehr zu seiner künstlerischen Wirkung.

§ 16. Die „Leidenschaften“.

Das Trauerspiel, sagt Aristoteles, bewirkt durch Mitleid und Furcht die Reinigung der derartigen Empfindungen. Göthe stellt diesen Satz so dar, als ob er nur auf die Personen des Drama selbst Bezug habe: Die Tragödie ist ein Gedicht,..... welches nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften sein Geschäft abschließt. Es würde also nach dieser Erklärung genügen, wenn solche Leidenschaften im Drama selbst zum Abschlusse kämen, abgesehen davon, ob sie auch im Zuschauer solche Empfindungen hervorrufen oder nicht. Zwar ergibt sich aus vielen Aeußerungen Göthe's, daß er den Zuschauer nicht theilnahmlos sein läßt, wohl aber spricht er sich dahin aus, daß der Werth einer Dichtung von ihrer Wirkung auf denselben nicht abhängt: „Auf dem Glück der Fabel beruht freilich Alles“, schreibt er an Schiller [1]), „man ist des Hauptaufwandes sicher, die meisten Leser und Zuschauer nehmen denn doch nichts weiter mit davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung, die desto stetiger sein kann, je besser die Fabel ist“. Schiller hatte diese Neigung Göthes sehr wohl begriffen, war aber keineswegs der gleichen Ansicht, er hielt vielmehr den Dichter für verpflichtet, auf eine gute Wirkung seines Stückes ein besonderes Augenmerk zu haben und spricht diese seine Meinung Göthe gegenüber offen aus: „Alsdann glaube ich auch, eine gewisse Berechnung auf den Zuschauer, von der sich der tragische Poet nicht dispensiren kann, der Hinblick auf einen Zweck, der äußere Eindruck, der bei dieser Dichtungsart nicht ganz verlassen wird, genirt Sie, und vielleicht sind Sie gerade nur deßwegen weniger zum Tragödiendichter geeignet, weil Sie so ganz zum Dichter in seiner generischen Bedeutung geschaffen sind“ [2]). Wenn aber Göthe seine Ansicht hierüber auch dem Aristoteles zusprechen will, so ist dies nicht blos gegen den Wortsinn der von ihm übersetzten Stelle der Definition, sondern auch gegen den gesammten Standpunkt des

---

[1]) Brief v. 5. April 1797.

[2]) Brief v. 12. December 1797.

Aristoteles, nach welchem schon der Mythus ohne Aufführung durch blose Erzählung Furcht und Mitleid erregen muß, ferner die Ausstattung zu dieser Erregung beiträgt, die Dianoia sie vorbereitet, Alles im Drama auf diesen Zweck abgesehen ist. Zudem ist es nicht einmal nothwendig, daß diese Empfindungen im Stücke selbst ihre Darstellung finden. Wenn der Held Furcht vor seinem möglichen Schicksale hätte, so würde ihn diese doch wohl zur Umkehr und Rettung bringen können. Meistens ist selbst die Möglichkeit einer solchen Furcht durch den Gang der dargestellten Thatsache ausgeschlossen. Gesetzt, daß an einer nahe stehenden Person in unbekannter Weise der tragische Mord begangen werde und dann erst die Erkennung erfolgt; vor dem Tode kann keine Furcht Statt haben, weil der Tödtende an einem Feinde zu handeln glaubt, wie die Mutter des Pentheus, welche in ihrer bakchantischen Raserei ihren Sohn für einen Löwen hält; nach der Erkennung ist die Furcht wiederum unmöglich, weil, was gefürchtet werden könnte, schon geschehen ist. Das Mitleid mit sich selbst, welches der Held haben müßte, ist an und für sich ein sehr fragliches Gefühl, welches Klopstock in „Hermann's Tod" nicht glücklich versucht hat. Solches Mitleid stimmt das des Zuschauers bedeutend herab. Es geht also schon aus der Lage der Sache selbst hervor, daß Furcht und Mitleid Empfindungen des Zuschauers sein müssen, oder doch nur derjenigen Personen des Drama, welche am tragischen Ende des Helden nicht unmittelbar Theil nehmen, sondern gerettet bleiben und darum mehr die Rolle eines Zuschauers übernehmen.

Schwieriger ist die Frage und mehr getheilt die Beantwortung, für wen der Zuschauer eines Trauerspiels Furcht empfinden soll. Fast allgemein angenommen ist die Ansicht Lessing's, daß der Zuschauer diese Furcht für sich haben soll, da ihn ein ähnliches Schicksal treffen könne und ihm in der Dichtung gezeigt werden soll, daß er dieses zu fürchten habe. Richtiger ist aber die Ansicht Geyer's [1]), daß sich die Furcht des Zuschauers auf das mögliche Schicksal des

---

[1]) Studien über trag. Kunst, I. die aristot. Katharsis.

Helden beziehe und aus der Theilnahme hervorgehe, welche wir an dem bereits lieb gewonnenen Helden nehmen. Aus der verschiedenen Stimmung der Zuschauer würde sich schon das Mißliche einer Furcht für sich selbst ergeben. „Jedermann weiß" [1]), sagt er, „daß nicht alle Menschen gleich besorglich für sich selber sind, es gibt welche, die wenig oder nichts für sich fürchten und andere von ängstlicher Gemüthsart, welche in Absicht auf die Uebel, die sie treffen könnten eine übermaßige Besorgniß hegen. Welche Wirkung muß nun die Tragödie auf diese Letzteren äußern? Offenbar die gerade entgegengesetzte von der, welche sie soll. Sie sehen zwar das in der Tragödie vorgestellte Unglück gewissermaßen veranlaßt; da aber nach der Forderung des Aristoteles diese Veranlassung durchaus keine solche sein darf, vermöge welcher wir das Unglück für verdient halten könnten, da die Fehler, durch welche der tragische Held sein Schicksal herbeizieht, nur von der Art sein sollen, wie sie jeder Mensch leicht begehen kann, so muß natürlich ein ängstlicher Zuschauer durch die Vorstellung, wie geringe Fehler ein immenses Unglück zur Folge haben können, von der Tragödie nichts Anderes zu erwarten haben, als eine weitere Vermehrung seiner schon übergroßen Aengstlichkeit". Dagegen sind wir gespannt auf den Erfolg der That des Helden oder auf den Ausgang seiner bereits begonnenen schwierigen Lage, und diese Spannung muß nothwendig die Furcht vor dem hervorbringen, was wir ihm nicht wünschen, während dagegen wir selbst uns in Sicherheit wissen. Die gleiche Beziehung der Furcht weist Geyer an der nicht selten ganz mißverstandenen Definition des Mitleides nach, welche Aristoteles gibt. Seltsam muß dagegen die von Geyer angegebene Ursache der tragischen Furcht erscheinen, sie ist ihm nicht das Bangen vor dem Unglück, welches den Helden wirklich trifft, sondern „die Furcht vor dem, was in der Tragödie geschehen würde, wenn das nicht geschähe, was geschieht" [2]), also eine Furcht, welche sich durch den Ausgang als eitel und unbegründet darstellen würde.

---

[1]) A. a. O. S. 21.

[2]) A. a. O. S. 38.

So sehr Geyer in seiner Ansicht von der Beziehung der Furcht das Wahre getroffen hat, so sehr setzt er sich mit dieser letzten Ansicht dem thatsächlichen Gebrauch der Dichter entgegen, obgleich er es an einigen wenigen Trauerspielen, besonders des Sophocles, nachzuweisen sucht. Seine Ansicht bringt ihn so weit, daß er Shakespeare nicht mehr als einen rechten Tragiker gelten läßt. Das glänzendste Beispiel für seine Ansicht scheint ihm der „Philoctet" von Sophocles, bei welchem allerdings das, was der Zuschauer fürchtet, nämlich er möge durch eigene Schuld in seiner elenden Lage bleiben, nicht eintritt, allein Geyer beachtet nicht, daß da, wo das Gegentheil von dem Gefürchteten sich ergibt, die Dichtung aufhört, tragisch zu sein. In „Romeo und Julie", sagt er, fürchten wir, Romeo könne Julien verlieren und diese einem Andern angehören müssen, und in Vergleich mit diesem Uebel erscheint uns der beiderseitige Tod als eine Kleinigkeit. — Wer den Grad der Liebe dieser beiden kennt, hat wohl keine Furcht, daß eines von ihnen einem Andern angehören könne, dessen wird sich der Zuschauer bald bewußt, daß beide eher sterben, aber dies fürchtet er, daß es zu diesem Aeußersten kommen möchte — was er fürchtet, das geschieht, und die Dichtung gewinnt ein tragisches Ende. Und wie viele tragische Dichtungen gibt es nicht, in welchen gar nicht so etwas noch Furchtbareres, als das nutzlose Streben, der traurige Tod des Helden dargestellt ist? Wie viele Dichtungen der Art müßten wir aus der Reihe der tragischen entfernen? In der „Jungfrau von Orleans" fürchtet doch wohl der Zuschauer nur, daß das begeisterte Mädchen, nachdem sie ihre Sendung einmal übertreten, ihren Feinden in die Hände fallen und sterben möchte; und was sollte man für Maria Stuart mehr fürchten, als was sie selbst am meisten fürchtet, den Tod? Würde Geyer den Shakespeare als mustergültigen Tragiker gelten lassen, so würden wir ihm das Beispiel „Cäsar's" vorhalten; hier wird uns allerdings etwas Schrecklicheres gezeigt als Cäsar's Tod, sein Leben nämlich und dafür der Untergang der Republik, er stirbt, und das, was der Zuschauer mehr fürchtet, scheint verhütet zu sein, doch nein! an der Leiche Cäsar's steht schon Antonius, nach wenigen Worten heißt er der zweite Cäsar; die Republik rafft alle ihre Kräfte zusammen, aber nur zu einem rühmlichen

Untergange. Es geschieht also, was der Zuschauer fürchtet und auch was er mehr fürchtet, noch mehr, die Republik in den Händen des großen Cäsar würde noch einigen Trost gewährt haben, aber die Erben Cäsar's sind seiner auch nicht im Entferntesten werth, und dennoch geht die Republik unter — das ist doch wohl tragisch? Wir dürfen also doch trotz Geyer's scharfsinniger Ansicht die Behauptung aufstellen, daß der Zuschauer gerade das Tragische, welches geschieht, fürchtet, und daß eine Dichtung um so mehr an ihrem tragischen Charakter verliert, als das Gegentheil von dem gefürchteten Uebel eintritt. Im Allgemeinen fürchtet ja der Zuschauer, daß die Auflehnung des Helden gegen die gemeine Welt, der Versuch, von ihr sich zu befreien und einer bessern Ordnung Ansehen zu verschaffen, mißlingen möchte. Was dagegen die Furcht des Zuschauers für sich selbst betrifft, so kann die Dichtung als Kunstwerk hierauf keine Rücksicht nehmen. Eine solche müßte aus einem bewußten Nachdenken über das Gesehene hervorgehen, (welches der Kunst als solcher rein zufällig, aber nicht gerade unmöglich ist) denn je allgemeiner und philosophischer, wie Aristoteles sagt, das Trauerspiel ist, desto mehr wird der Zuschauer an die gewöhnliche Weltlage erinnert und kann seine Empfindungen für den Helden auf die Bessern des ganzen Geschlechtes ausdehnen.

Wie mit dem Grunde der Furcht, so ist es mit dem des Mitleides. Auch dieses kann nur eintreten, wenn das geschieht, was wir für den Helden fürchten, denn wenn ein Ereigniß eintritt, welches besser ist, als das gefürchtete, so werden wir ihn in dem Grade weniger bemitleiden, als das Geschehene besser ist, als das Gefürchtete. Geschieht aber gerade das Gegentheil von dem, was wir fürchten, wie im „Philoctet" oder im „Wilhelm Tell", so hört mit dieser Wendung unser Mitleid auf, es tritt die Freude über das Gelingen ein, aber auch das Tragische in der Dichtung hat nun ein Ende genommen. Unser Mitleid kann aber gewiß eine viel allgemeinere Beziehung erhalten, als die Furcht, letztere zeigt sich nur in der Verwickelung des Stückes und geht mit der unglücklichen Lösung in das vollendete Mitleid über, welches, so lange noch die Möglichkeit des Gelingens war, kein volles Mitleid sein konnte. Dieses endliche

Mitleid beschränkt sich nun nicht mehr auf die eine untergegangene Persönlichkeit, sondern faßt die ganze Menschheit in sich, insoweit das Schicksal des Helden sie darstellt. Je allgemeiner sein Bestreben ist für die Erringung eines bessern Zustandes, desto mehr wird sich das Mitleid für ihn auch auf das beziehen, was er erstrebte und zur tiefen, oft unbewußten Wehmuth über die Lage des ganzen Geschlechtes sich gestalten. An dieser Wehmuth kann ebensogut auch der Held selbst Theil nehmen, wenn er sein Ende vor sich sehend, noch einmal auf das zurück blickt, was er erringen wollte und nicht konnte.

Durch die letzten Andeutungen haben wir dem Gang der Erklärung etwas vorgegriffen. Wir müssen wieder zu den Worten des Aristoteles zurückkehren, nach welchen Furcht und Mitleid die Reinigung der derartigen Empfindungen bewirken. In der weitern Erklärung dieser Bestimmung haben die Worte των τοιουτων viele Schwierigkeiten geboten. Ganz entgegengesetzte Vorwürfe in der Auffassung derselben sind auch unserm Lessing gemacht worden. Während v. Raumer tadelt, daß er den Begriff dieser Worte zu eng nehme, rügt Bernays, daß er die Geltung derselben zu weit gefaßt. Dieser Widerspruch erklärt sich nicht etwa aus der Annahme, daß Lessing an verschiedenen Stellen eine verschiedene Meinung ausspreche. Inconsequenz ist Lessing's Schwäche nicht, und auch hierin bleibt seine Ansicht sich stets gleich. Die Stelle, worin er dieselbe am klarsten ausspricht, findet sich in Stück 77. der Hamburger Dramaturgie und wird auch von Bernays angeführt; sie lautet: „Das των τοιουτων bezieht sich lediglich auf das vorhergehende Mitleid und Furcht; die Tragödie soll unser Mitleid und unsere Furcht erregen, blos um diese und dergleichen Leidenschaften, nicht aber alle Leidenschaften ohne Unterschied, zu reinigen. Er sagt aber των τοιουτων und nicht τουτων; er sagt „„dieser und dergleichen"" und nicht blos „„dieser"" um anzuzeigen, daß er unter dem Mitleid nicht blos das eigentlich sogenannte Mitleid, sondern überhaupt alle philanthropischen Empfindungen, sowie unter der Furcht nicht blos die Unlust über ein uns bevorstehendes Uebel, sondern auch jede damit verwandte Unlust, die Unlust über ein gegenwärtiges, auch die Unlust über ein vergangenes Uebel, Betrübniß und Gram verstehe". Nach v. Raumer

ist nun hier das τοιουτων zu eng gefaßt, denn ihm sind zwar Furcht und Mitleid immer das Mittel der Reinigung, aber die zu reinigenden Leidenschaften sind durch των τοιουτων bezeichnet als die genannten, Furcht und Mitleid, und was sonst noch für Leidenschaften zur Darstellung kommen können. „Ohne Zweifel werden nicht blos Mitleid und Furcht, sondern weit öfters alle andern Leidenschaften auf der Bühne dargestellt. Diese Darstellung wirkt auf den Zuschauer, er wird anders berührt von Liebe, anders, wenn Eifersucht, Ehrgeiz u. s. w. den Hauptinhalt des Trauerspiels ausmacht; es entstehen demnach verschiedene Gedanken und Gefühle, es treten Bewegungen, Aenderungen ein, die mit dem Gesehenen und Gehörten im genauesten Zusammenhange stehen. Mithin muß das Trauerspiel nach Maßgabe seines Inhaltes hier auf die Liebe, dort auf den Ehrgeiz u. s. w. des Zuschauers und auf seine Ansichten hierüber Einfluß haben" [1]. Alle die dargestellten Leidenschaften sollen aber nach diesem Gelehrten gereinigt werden in der Weise etwa, daß die Strafe des Helden, das Unglück, welches ihn in Folge seiner Leidenschaft trifft, unser Mitleid erregt und unsere Furcht, einem ähnlichen Geschicke anheim zu fallen und uns in eine solche Stimmung versetzt, daß wir vor solchen Leidenschaften uns hüten werden. Eine so platte Ansicht von der Wirkung der Kunst findet im vorliegenden Falle ihre Erklärung in der unrichtigen Anwendung des Wortes „Leidenschaft". Dadurch, das Mitleid und Furcht, die tragische Empfindung der Wehmuth, Leidenschaften genannt sind, werden sie mit den Leidenschaften im Charakter des Helden in eine Linie gestellt und sind doch so ganz von denselben verschieden, daß ihnen der Name Leidenschaften in keiner Bedeutung dieses Wortes zukommt. Die Leidenschaften, welche in den Charakteren des Trauerspiels erscheinen, können durch των τοιουτων sicherlich nicht gemeint sein, denn da Furcht und Mitleid in der Tragödie selbst am wenigsten dargestellt werden, so hätte Aristoteles gerade die zwei unpassendsten Worte gewählt, um durch sie auch die andern „Leidenschaften" bezeichnen zu lassen. Furcht und Mitleid sind überhaupt

---

[1]) Abhandl. der Acad. der Wissensch. zu Berlin 1828; S. 135.

keine **Leidenschaften**, sie sind **Gefühle** und **Empfindungen**, welche nach dem Sprachgebrauche zwar „leidenschaftlich" werden können, nicht aber Leidenschaften im eigentlichen Sinne des Wortes. Der Unterschied besteht besonders darin, daß die Leidenschaft stets zu einer von ihr gewählten That drängt und treibt, während die Empfindung, wozu Furcht und Mitleid gehören, blos leidender Natur ist. Auch Geyer bedient sich in der letztern Hälfte seines Werkchens des Wortes **Empfindungen**.

Im Gegensatze zu v. Raumer macht Bernays Lessing den Vorwurf, daß er durch die Uebersetzung des *των τοιουτων* mit „dieser und dergleichen" Leidenschaften, also nicht zwar allen, wie v. Raumer will, aber doch allen, welche mit Mitleid und Furcht irgendwie zusammen hangen, das Gebiet der Reinigung zu weit ausgedehnt habe: „Einem Logiker, wie Lessing, ist es gewiß nicht entgangen, daß durch ein Etcetera wie er *τοιουτων* meint verstehen zu müssen, nicht blos diese, sondern überhaupt jede Definition gesprengt werden; eine Definition soll ja den definirten Begriff so eng als möglich begrenzen, und ein Etcetera weist ins Weite, eine Definition, in der ein Etcetera vorkommt, ist also eine gleich sehr unzweckmäßige Definition, als eine von Breschen zerrissene Mauer eine unzweckmäßige Mauer ist. Aber Lessing glaubte nun einmal, *τοιουτων* könne hier nichts anderes bedeuten, als ein Etcetera, und was vermeintlich Aristoteles gesündigt, suchte er nach besten Kräften wieder gut zu machen, indem er den Schwarm von Leidenschaften, welcher sich nun als Gefolge von Mitleid und Furcht zur Reinigung durch die Tragödie heran drängte, auf eine möglichst geringe Zahl reducirte..... Lessing sieht sich also genöthigt, hinzuschreiben „Mitleid und dergleichen" bedeute Mitleid und überhaupt alle philanthropischen Empfindungen. Nachdem er die Thür so weit offen gelassen hatte, kann es nicht Wunder nehmen, daß die, welche nach ihm kommen, nun gar die Wände umstürzen" [1]). Seine eigene Ansicht über den Umfang von *των τοιουτων* gibt dann

---

[1]) Die verloren gegangene Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie. Breslau 1857. S. 149 f.

Bernays mit den Worten: „Wenn auch vielleicht nicht zu Lessings Zeiten, so könnte man es doch heut zu Tage in jedem etwas vollständigen Lexicon vermerkt finden, daß *τοιουτος* mit dem Artikel auf das im Satz selbst Bestimmte und allein auf dieses sich bezieht, *ὁ τοιουτος* also im Deutschen nicht durch „derartig" oder „dergleichen" übersetzt werden darf, sondern, wenn das einfache Demonstrativum „dieser" nicht passen will, so kann höchstens „solcher" in rein demonstrativem Sinne (talis) geduldet werden" [1]). Es werden also nach dieser Auseinandersetzung durch *των τοιουτων* einzig und allein die beiden vorhergehenden Substantiva *ἐλεος και φοβος* in adjectivischer Modification für den weitern Fortschritt des Satzes wieder aufgenommen; *των τοιουτων παθηματων* bedeutet nichts Anderes, als *ἐλεητικων και φοβητικων παθηματων*.

So steht also Lessing zwischen zwei entgegengesetzten Ansichten und muß von Beiden den Vorwurf hören, den Philosophen nicht verstanden zu haben, nähert sich indessen sprachlich mehr der Erklärung von Bernays, sachlich mit seiner Lehre von der sittlichen Vervollkommnung mehr der von Raumer's. Die Auffassung der genannten Worte ist aber bei der Frage von der Wirkung des Trauerspiels von solcher Wichtigkeit, daß es der Mühe lohnt, sich länger bei der Erklärung derselben aufzuhalten. Daß die Ansicht v. Raumer's nicht die richtige ist, haben wir bereits gesehen. Schwieriger ist die Entscheidung zwischen Lessing und Bernays, welcher Letztere dadurch, daß er die Substantiva in Adjectiva verwandelt, nicht die einmaligen Affecte von Mitleid und Furcht, sondern d a u e r n d e A f f e c t i o n e n d e r M i t l e i d i g k e i t u n d F u r c h t s a m k e i t bezeichnen will. Ich muß gestehen, daß die Lexika, auf welche Bernays verweist, wenig oder gar keine Auskunft ertheilen und es daher zur Entscheidung der Frage unerläßlich war, mehre Sätze, in welchen das fragliche Wort mit dem Artikel vorkommt, zu vergleichen. Solche Stellen, deren besonders bei Aristoteles und Platon eine große Menge gesammelt werden kann, zeigen, daß *ὁ τοιουτος* durchaus da gebraucht wird,

---

[1]) A. a. O. S. 152.

wo einzelne Dinge einer Art genannt worden sind und nun auch die übrigen in dieselbe Art hinein gehörigen mitbegriffen werden sollen. Eine sehr bezeichnende Stelle für diese Erklärung findet sich in der Poetik selbst zu Anfang des Cap. VIII, wo Aristoteles vom Mythus sagt, daß er einer, nicht blos von einer Person sein solle: *διὸ πάντες ἐοίκασιν ἁμαρτάνειν, ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακληίδα καὶ Θησαίδα, καὶ τὰ τοιοῦτα ποιήματα πεποιήκασιν.* Es sind also aus derselben Art von Gedichten zwei genannt und durch *τα τοιαυτα* die andern Gedichte derselben Art mitbegriffen. Es liegt klar am Tage, daß hier *τα τοιαυτα* nicht die beiden genannten, sondern gerade die nicht genannten bezeichnet, aber auch nicht alle Gedichte, sondern nur die, welche zu derselben Art mit den genannten gehören, d. h. die nicht eine Einheit der Handlung, sondern nur der Person bieten. In Platon's Theätet sagt Euklid zu Terpsion, daß er die Unterredung des Socrates mit Theätet aufgeschrieben habe, dabei aber die Zwischenreden, wie: „darauf sagte ich" oder „er gab es nicht zu" nicht habe schreiben wollen und deßhalb die derartigen — *τα τοιαυτα* — Redensarten weggelassen habe[1]). Es sind also hier nicht die eben genannten Zwischenreden, sondern alle Zwischenreden gemeint, welche zu dieser Art gehören, das heißt: solche, welche den Gang des Gespräches stören würden. Sehr treffend ist in dieser Hinsicht die Stelle aus der Metaphysik des Aristoteles, an welcher *των τοιουτων* gebraucht wird, um die Art zu bezeichnen, zur Bezeichnung der genannten Einzeldinge dagegen *των αυτων τουτων*[2])· *περὶ μὲν οὖν τῶν τοιούτων δεδήλωται καὶ πρότερον· ὅσα δὲ περὶ τῶν αὐτῶν τούτων* (die vier Elemente nämlich, Feuer, Erde, Wasser und Luft) *ἀπορήσειεν ἄν τις, ἐπανέλθωμεν πάλιν.* Das Neutrum *τα τοιουτα* wird selbst statt des sonst gebräuchlichen *και τα λοιπα* in der Be-

---

[1]) Pl. Theat. p. 143, c.: Ἵνα οὖν ἐν τῇ γραφῇ μὴ παρέχοιεν πράγματα αἱ μεταξὺ τῶν λόγων διηγήσεις περὶ αὑτοῦ τε ὁπότε λέγοι ὁ Σωκράτης, οἷον, κἀγὼ ἔφην ἢ καὶ ἐγὼ εἶπον, ἢ αὖ περὶ τοῦ ἀποκρινομένου, ὅτι συνέφη ἢ οὐχ ὡμολογεῖ, τούτων ἕνεκα ὡς αὐτὸν αὐτοῖς διαλεγόμενον ἔγραψα, ἐξέλων τὰ τοιαῦτα.

[2]) Metaph. p. 933 a 24.

deutung „u. s. w.“ sehr häufig angewandt, nur daß hier ebenfalls die zu derselben Art zählenden Dinge und nicht etwa auch anderweitige Gegenstände gemeint sind; so in Platon's Parmenides p. 129 d: *λίθους καὶ ξύλα καὶ τὰ τοιαῦτα*, „Steine, Holz u. s. w.“ — An der Stelle des Cap. IV der Poetik [1]), welche Bernay's anführt, bezeichnet *των τοιουτων* die ganze Gattung guter Menschen und fünf Zeilen weiter steht *τα τοιαυτα*, um eine ganze Gattung von Gedichten, zu bezeichnen, von welcher nur eines genannt ist. Die Beispiele, welche Bernays in Anmerkung 10 zu seiner Abhandlung beibringt drücken alle eine ganze benannte Gattung aus, mit dem Unterschiede, daß sie an diesen Stellen nur im Allgemeinen durch Adjective bezeichnet ist, die Stelle in unserer Definition gehört aber zu denjenigen, in welchen ein oder mehre Einzeldinge derselben Art genannt sind und dur *ὁ τοιουτος* die andern dieser Art ergänzt werden; in beiden Fällen aber bleibt der Umfang von *ὁ τοιουτος* derselbe. Nach dieser genauen Feststellung des Begriffes von *ὁ τοιουτος* ergibt sich also, daß derselbe ein eigentliches und allumfassendes Etcetera allerdings nicht ausdrückt und den Kreis der genannten „Leidenschaften“ auf furchtsame und mitleidige Empfindungen beschränkt. Dieser Bestimmung kommt Bernays' Ansicht sehr nahe, und das, was Lessing in der Tragödie mitbegriffen haben will, wird durch sie um ein Vieles beschränkt. Am meisten geht letzterer dadurch von dem engeren Begriffe der tragischen Furcht ab, daß er sie als die Furcht des tragischen Zuschauers für sich selbst bestimmt und sie eine Unlust vor allen gegenwärtigen und besonders zukünftigen Uebeln sein läßt.

Wollte man, wie Bernays thut, die Seiten der tragischen Empfindung, welche nach der Lösung des Drama doch nur eine der Art nach sein kann, allein in den Worten Furcht und Mitleid begreifen, so entsteht ein Widerspruch mit einer Behauptung unsers Philosophen selbst, welche Bernays, merkwürdig genug, als Beispiel dafür anführt, daß *τοιουτος* ohne Artikel auch „u. s. w.“ heißen könne, während doch das an jener Stelle mit *τοιουτος* verbundene *ὅσα* neben seiner

---

[1]) Οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις, καὶ τὰς τῶν τοιούτων.

eigenen Bedeutung grammatisch so gut die Geltung eines Artikels hat, als das Pronomen possessivum mein, dein, u. s. w. Aristoteles nennt hier die durch das Trauerspiel hervorzurufenden Empfindungen [1]: *καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν, οἷον ἔλεον ἢ φόβον, ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα.* Hier ist nicht nur eine dritte mit Furcht und Mitleid in der Regel verbundene, aber doch auch begrifflich von ihnen unterschiedene Empfindung genannt, sondern auch selbst da noch ein *ὁσα τοιαυτα* beigefügt, welches Bernays ausdrücklich als ein „u. s. w." erklärt. Weil aber diese Stelle die durch das Trauerspiel zu bewirkenden Empfindungen aufzählt, so muß sie nothwendig zur Erklärung der Stelle in der Definition beigezogen werden. Hiedurch ergibt sich denn, daß Aristoteles mit den Worten Furcht und Mitleid eine bestimmte Art der Empfindungen bezeichnen wollte, welche durch das Trauerspiel erregt werden. Durch diese Erklärung ist die Geschlossenheit der Definition keineswegs aufgelöst, denn es sind nicht nur nicht die Leidenschaften im eigentlichen Sinne des Wortes, es sind auch von den Empfindungen nur solche zugelassen, welche mit Mitleid und Furcht zu derselben Art gehören. Wir glaubten daher das fragliche *τοιουτος* nicht besser, als durch das deutsche „derartig" ebenfalls mit Hinzuziehung des Artikels, aber hiedurch auch ganz bezeichnend, wiedergeben zu können. Auffallend ist es, daß nach solchen Vorgängen Geyer sich noch des Ausdruckes „dieser und dergleichen" bedient, und doch können ihm nach der ganzen Haltung seines Büchleins die betreffenden Schriften nicht unbekannt geblieben sein.

Es bleibt uns nur noch die Aufgabe, jene Art von Empfindungen genau zu bestimmen. Daß Aristoteles an der eben angeführten Stelle die unwillige Aufregung, *ὀργη*, nennt, welcher im allgemeinen unser deutsches Wort Zorn keineswegs entspricht, führt uns nur um einen Schritt weiter. Leichter wird die Sache, wenn wir den deutschen Artbegriff, welcher in dem Worte Wehmuth ausgedrückt ist, zum Ausgange nehmen und die einzelnen in ihm enthaltenen Empfindungen entwickeln. In dieser tragischen Wehmuth, welche das

---

[1]) Cap. XIX, p. 1456 a 38.

Ergebniß eines jeden Trauerspiels ist, liegt vor allem das Mitleid mit der leidenden oder untergehenden Person, welches mit Unwillen über die in der Menschheit herrschende gemeine Natur, der der Held bei seinem edlen Streben unterliegt, verbunden ist. Vor dem Eintritte des endlichen, entscheidenden Unglückes ist das erwachende Mitleid mit der sich schrittweise steigernden Furcht vor dem tragischen Ausgange vereinigt. Zu diesen Empfindungen gesellt sich der Schmerz über das allgemeine Geschick des Großen und Erhabenen, den man in seinen gesammten Beziehungen sehr bezeichnend den Weltschmerz genannt hat, und die Trauer über die Leiden, welche dieser Schmerz selbst im Gefolge hat. Indem diese durch das Trauerspiel erregten Empfindungen bei uns auf eine bereits vorhandene Anlage stoßen, erregen sie den in uns verborgenen und uns nicht selten quälenden Hang zur Wehmuth und erzeugen in dieser Aufregung ein Gefühl der Lust, eine eigenthümliche Lebensempfindung, welche mit dem sog. lustigen Gefühle oder der eigentlichen Freude im geradesten Gegensatze stehen kann, die aber der wahren Wehmuth wesentlich eigen ist. Durch diese Erklärung sind ebensowohl „alle philanthropischen Neigungen" und alle „Leidenschaften" ausgeschlossen, als auch, wie ich glaube, die von Aristoteles bezeichneten Empfindungen im richtigen Maße augegeben.

Der enge Kreis der durch das Trauerspiel zu erregenden Empfindungen findet sich bei Schiller meist auf eine einzige beschränkt. Er spricht fast nur von der Erregung des Mitleides. Neben demselben nennt er die Furcht, so viel mir bekannt, nur zweimal, in einem Briefe an Körner uud in einer Recension über Göthe's „Egmont", welche beide Fälle sich wohl aus der Geläufigkeit des aristotelischen Ausdruckes erklären lassen. Selbst in der Definition der Tragödie, welche den Einfluß des Aristoteles nicht verkennen läßt und wohl aus der Lektüre Lessings hervorgegangen sein mag, ist die Furcht mit Vorbedacht weggelassen: „Tragödie ist demnach dichterische Nachahmung einer zusammenhangenden Reihe von Begebenheiten, welche uns Menschen in einem Zustande des Leidens zeigt, und zur Absicht hat, unser Mitleid zu erregen" [1]). Durch diese einseitige Auffassung

---

[1]) Sämmtl. Werke Bd. XI, S. 453.

der tragischen Empfindung kommt denn auch Schiller zu der für aristotelische Begriffe gewiß sehr sonderbaren Behauptung, daß auch der verdiente Tod eines Verbrechers als Gegenstand des Trauerspiels behandelt werden könne, wenn nur der Dichter durch die ihm zu Gebote stehende Form im Stande ist, den Zuschauer zum Mitleid über diesen Verbrecher zu stimmen. Das Leiden eines solchen nennt Schiller nicht weniger tragisch ergötzend, als das Leiden eines Tugendhaften. Hätte Schiller an den ganzen Umfang der tragischen Empfindung, besonders an den Unwillen über die den Untergang des Helden bewirkenden Kräfte geglaubt, er würde diese Lehre nicht aufgestellt haben. Mitleid kann allenfalls auch der Tod eines Verbrechers in uns erregen, aber Unwillen nicht, weil er das Leben verwirkt hat, sein Untergang verdient und gerecht ist.

§ 17. Gegensätze.

Für Lessing bestand der hohe Beruf des Theaters in der Aufgabe, den Menschen sittlich zu bessern und zu vervollkommnen. Fast überall begegnen wir dem in St. 25 der Dramaturgie ausgesprochenen Grundsatze: „Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie, es ist kläglich, wenn man dies erst beweisen muß, noch kläglicher ist es, wenn es Dichter gibt, die selbst daran zweifeln“. Demgemäß erscheint ihm das Theater geradezu als eine Ergänzung der Gesetze: „Es gibt Regeln“, sagt er [1]), „die entweder zu hoch stehen, als daß die Gesetze sie gebieten, oder zu geringfügig sind, als daß sie von den Gesetzen berücksichtigt werden könnten“. Für diese nun hat das Theater einzutreten. Es ist ihm also eine ausgemachte Sache, daß der directe und unmittelbare Zweck des Trauerspiels die Hebung und Besserung der sittlichen Gefühle ist; dies jedoch nur auf Grund der Reinigung des Mitleides und der Furcht als des Mittels dieser verbessernden Wirkung. Ermahnende Phrasen, Sittenpredigten u. dgl. will auch er aus der Tragödie ausgeschlossen wissen [2]); gleichwohl sind seine

[1]) Dramat. St. 7.

[2]) Vgl. Dramat. St. 77.

eigenen Werke nicht ganz frei davon. Das Vergnügen an tragischen Kunstwerken besteht ihm darin, daß wir gebessert mit tugendhaften Fertigkeiten das Theater verlassen. In dieser Auffassung nähert sich Lessing wieder der Ansicht v. Raumers, im Endergebniß stimmen beide überein.

Der Lehre Lessings steht am schroffsten die Ansicht Göthe's gegenüber. Wir haben gesehen, daß er in seiner Erklärung der aristotelischen Definition die Wirkung des Trauerspiels innerhalb des Stückes selbst bleiben läßt und es dahin stellt, ob der Zuschauer von dieser Wirkung etwas empfindet oder nicht. Religion, Sittlichkeit und Polizei gelten ihm geradezu als natürliche Gegner des Theaters [1]). Weit entfernt, daß der Zuschauer irgend einen sittlichen Vortheil aus dem Drama gewinnen soll, darf er nicht einmal selbstständig über das Dargestellte nachdenken, er muß die Eindrücke, welche dasselbe etwa auf ihn macht, ganz passiv hinnehmen, „er muß von Rechtswegen in einer steten sinnlichen Anstrengung bleiben, er darf sich nicht zum Nachdenken erheben, er muß leidenschaftlich folgen, seine Phantasie ist ganz zum Schweigen gebracht" [2]). Die Consequenz, welche man aus der Erklärung der aristotelischen Definition folgern könnte, wird indessen von Göthe selbst nicht gemacht. Das Drama macht wohl Eindruck auf den Zuschauer, denn wenn der Dichter seine Pflicht erfüllt, den Knoten bedeutend geknüpft und würdig gelöst hat, so wird dasselbe im Geiste des Zuschauers vorgehen, die Verwickelung ihn verwirren, die Aufklärung ihn aufklären — er aber um nichts gebessert nach Hause gehen. Das Reflectiren über die Handlung des Trauerspiels schließt Göthe in der Weise aus, daß selbst der Held nicht zum Nachdenken über sein Schicksal kommen darf: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da- oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck abführen,

---

[1]) Vgl. „Ueber das Theater".

[2]) Ebendas., u. Abh. über ep. u. dram. Dichtung von Schiller u. Göthe; III. Bd. der Briefe S. 379.

der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren, als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden" [1]). Der Held wird hier nur in seiner leidenden Beziehung aufgefaßt, insofern er den ihm entgegen stehenden schlechten Kräften nicht gewachsen ist und ihrer Wuth anheim fällt. Daraus mag es sich erklären, daß Göthe die aussöhnende Abrundung der Tragödie durch eine Art Menschenopfer geschehen läßt, „es mag nun wirklich vollbracht werden, oder durch Einwirkung einer günstigen Gottheit durch ein Sürrogat gelöst werden." Auch der Dichter soll sich möglichst des Reflectirens enthalten, damit nicht der Zuschauer durch seine Vernunftschlüsse zum Nachdenken gebracht werde: „Die Aussprüche der Vernunft mit dem dichterischen Munde vorzutragen ist wohl erlaubt, aber nicht zu loben. Wie gerne wollte ich diesen prosaischen Naturen erlauben, vor den unsittlichen Stoffen zurückzuschaudern, wenn sie nur ein Gefühl für das Höhere, poetisch-Sittliche hätten und davon entzückt würden" [2]). Die Andeutungen überhaupt, welche Göthe über seine Ansicht von der Dichtkunst gibt, sind mehr der Art, daß er uns sagt, was sie nicht soll, als was sie bewirken soll. So sehr er aber den Aristoteles schätzen gelernt hatte, so fand er doch in der Poetik nie die Lehre von einer sittlichen Wirkung vertreten. Es würde wenigstens bei seiner Kenntniß derselben sehr auffallend gewesen sein, wenn er eine solche Lehre dort gefunden und derselben in keiner Weise erwähnt hätte. Darin bleibt sich Göthe stets gleich, daß er alle sittliche Wirkung vom Drama sowohl, als von jeder andern Kunst fern hält. Die Kunst stellt dar, was ist, nicht was von Menschen geschehen soll, sie ist an sich höchst real ohne Reflexion zu erzeugen; und ohne Nachdenken kann doch wohl keine sittliche Beeinflussung Statt finden. Reflexion ist vom wahren Genie so weit entfernt, daß ihm Alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt zu geschehen scheint: „Kein Werk des Genie's kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen

---

[1]) An Schiller 2. April 1797.

[2]) An Schiller 15. Nov. 1797.

Fehlern befreit werden.... Die Dichtkunst verlangt im Subject, das sie ausüben soll, eine gewisse gutmüthige ins Reale verliebte Beschränktheit, hinter welcher das Absolute verborgen liegt. Die Forderungen von oben herein zerstören jenen unschuldigen productiven Zustand und setzen vor lauter Poesie an die Stelle der Poesie etwas, das nun ein für allemal nicht Poesie ist, wie wir in unsern Tagen leider gewahr werden; und so verhält es sich mit den verwandten Kunstwerken, ja mit der Kunst im weitesten Sinne" [1]). Diese Ansicht vom tiefsten Grunde des Kunstwerkes schließt nicht weniger bestimmt eine sittliche Wirkung derselben aus, als die directen Aussprüche unseres Dichters hierüber. Wenn etwas im Stande ist, den „unschuldigen productiven Zustand" des Künstlers zu zerstören, so ist es die Forderung, welche ihm die sittliche Vervollkommnung seiner Zuhörer und Zuschauer zur Pflicht macht.

Die realistische Ansicht Göthe's hat zu seiner sowohl als in späterer Zeit wenig Beachtung und Nachahmung gefunden. Der mehr ideale Schiller paßte besser zur spätern Aesthetik. Die Abhandlung v. Raumer's mit der völlig gegentheiligen Ansicht, als die Göthe's, ist noch zu dessen Lebzeiten erschienen. Zu dieser Richtung hat wohl am meisten die Romantik beigetragen, und die spätere Aesthetik bis auf unsere Zeit in Vischer und Carriere ist der Lehre von der sittlichen Veredlung des Trauerspiels zugethan geblieben. Vielleicht mag dies auch darin seinen Grund haben, daß Göthe nicht in einer zusammenhangenden Abhandlung seine Gedanken klar und vollständig entwickelt, sondern nur gelegentlich in kleinen Schriften und Briefen bruchstückweise mitgetheilt hat. Erst in neuester Zeit ist Göthe's Ansicht wieder hervorgehoben und vertheidigt worden, von Bernays in der bereits genannten Abhandlung und von Daumer in den seiner „Conversion" [2]) beigefügten Abhandlungen gemischten Inhaltes. Ersterer schließt sich an Aristoteles an und bleibt mehr auf dem philologischen Gebiete; dieser faßt mehr den Gebrauch der

---

[1]) An Schiller 6. März 1800.

[2]) Meine Conversion, ein Stück Seelen- und Zeitgeschichte. Mainz 1959.

Dichter selbst in's Auge und hält den ästhetisch-philosophischen Standpunkt der Frage inne. Daumer's Bemerkungen sind bisher ohne weitere Berücksichtigung geblieben, Bernays hat mehre Entgegnungen gefunden, welche aber das Ergebniß seiner Forschungen nicht zu erschüttern im Stande waren.

Das Hauptaugenmerk richtet die Abhandlung von Bernays auf die Bedeutung des Wortes *καθαρσις* und geht aus von einer Stelle der Politik, Buch VIII, p. 1341 b. 32 ff., wo von der musikalischen Katharsis gesagt wird, daß sie die erleichternde Entladung eines Beklommenen verbunden mit Lustgefühl sei, wobei vorausgesetzt wird, daß die zu entladenden Gefühle in größerem oder geringerem Maße vorhanden sind und daß die Musikstücke, um solches zu bewirken, zu dem Bildungsgrade der Zuhörer passen, denn jedem gewährt allein das Vergnügen, was seiner Natur entspricht. Diese Stelle des Aristoteles über Musik wendet nun Bernays auf das Theater an und gelangt zu der Ansicht, daß Aristoteles die Katharsis nicht vom moralischen, sondern von einem pathologischen Gesichtspunkte aus betrachtet wissen will [1]. Das Wort Katharsis, sagt Bernays, hat zwei Bedeutungen, entweder eine durch bestimmte priesterliche Ceremonien bewirkte Sühnung der Schuld, eine Lustration, oder eine durch ärztliche erleichternde Mittel bewirkte Hebung oder Linderung der Krankheit. Nun fällt die erste Bedeutung bei der Wirkung des Trauerspiels von selbst weg und es bleibt noch die letztere medicinische Bedeutung des Wortes. Katharsis ist demnach „eine vom Körperlichen auf Gemüthliches übertragene Bezeichnung für solche Behandlung eines Beklommenen, welche das ihn beklemmende Element nicht zu verwandeln oder zurück zu drängen sucht, sondern es aufregen, hervortreiben und dadurch Erleichterung des Beklommenen bewirken will" [2]. Die Richtigkeit dieses Ergebnisses beruht auf Entscheidung der Frage, ob man die von Aristoteles entwickelte musikalische Katharsis auf die Reinigung im Trauerspiel an-

---

[1]) A. a. O. S. 141.

[2]) A. a. O. S. 144.

wenden kann. Dieser Frage kommt Aristoteles selbst zu Hülfe, indem er bei Gelegenheit jenes Wortes in der Politik bemerkt: was Katharsis ist, werden wir jetzt nur im Allgemeinen sagen, aber in der Abhandlung über Dichtkunst darauf zurückkommen und bestimmter darüber reden. Aristoteles will also in der Poetik desselben Begriffes sich bedienen, hier will er dem Worte keine neue Bedeutung unterschieben, sondern nur den in der Politik gebrauchten Begriff klarer und verständlicher machen. Die versprochene Erklärung fehlt uns in der jetzigen Gestalt der Poetik, so daß wir im umgekehrten Wege das Verständniß der Katharsis in der Poetik aus der Politik schöpfen müssen. Aus jener Bemerkung aber erhalten wir die Gewißheit, daß wir in dieser Erklärung des Wortes nicht irre gehen. Hiernach übersetzt dann Bernays die Worte *δι' ἐλεου και φοβου* &c.: „Die Tragödie bewirkt durch (Erregung von) Mitleid und Furcht die erleichternde Entladung solcher (mitleidiger und furchtsamer) Gemüthsaffectionen", in welchen Worten die medicinische Bedeutung von Katharsis als Entladung bereits angedeutet ist.

Von derselben Wichtigkeit, wie die Untersuchung über Katharsis, ist die über *παθημα*. Bernays nimmt an, daß *παθος* den vorübergehenden Eindruck, *παθημα* dagegen eine chronische, habituelle Affection bezeichne: „*παθος* ist der Zustand eines *πασχων* und bezeichnet den unerwartet ausbrechenden und vorübergehenden Affect; *παθημα* dagegen ist der Zustand eines *παθητικος* und bezeichnet den Affect als inhärirend der afficirten Person und als jederzeit zum Ausbruche reif. Kürzer gesagt, *παθος* ist der Affect, *παθημα* die Affection" [1]). Wir würden lieber sagen, daß ein Unterschied bestehe zwischen der Wirkung, welche ein von außen auf uns eindringender Gegenstand hervorbringt, und der Anlage in unserem Inneren, dieser Wirkung uns hinzugeben, und dann die äußere Wirkung als Eindruck, was Bernays Affect nennt, und die Anlage, welche dieser Eindruck in uns trifft und zum Ausbruche bringt, als Empfindung oder Gemüthsstimmung, letzteres insofern sie noch nicht zum

---

[1]) A. a. O. S. 149.

Ausbruche gekommen ist, bezeichnen. Trifft also der Eindruck die Gemüthsstimmung, so entsteht die Empfindung. Das Trauerspiel macht auf uns den Eindruck der Furcht und des Mitleides, erregt dadurch die vorhandenen mehr oder weniger schlummernden Empfindungen des Leides und des Schmerzes, bringt sie in Aufwallung und dadurch zur Entladung und bewirkt das tiefe Gefühl der Wehmuth, gepaart mit Lust, und diese Empfindungen können als das Ergebniß der Reinigung bezeichnet werden.

Für seine Untersuchungen findet Bernays nähere Anhaltspuncte in dem Bruchstücke eines Briefes des ägyptischen Priesters Abammon an Porphyrius, welchen Eusebius von Cäsaräa mittheilt, und in einem Commentar des Proklus über die Politeia Platons. Die betreffenden Stellen sind nicht unwichtig für die vorliegende Frage, lassen aber doch manches zu zweifeln übrig, ob sie alle sich auf die Poetik des Aristoteles beziehen und in wie weit sie eigene Ansichten desselben wiedergeben [1]). Es bedarf aber dieser Stellen nicht, um das, was

---

[1]) Die betreffenden Stellen lauten nach Bernays' Uebersetzung:

a) Abamm.: Die Kräfte der in uns vorhandenen allgemeinen menschlichen Affectionen werden, wenn man sie gänzlich zurück drängen will, nur um so heftiger. Lockt man sie dagegen zu kurzer Aeußerung in richtigem Maaße hervor, so wird ihnen eine maaßhaltende Freude, sie sind gestillt und entladen und beruhigen sich dann auf gutwilligem Wege ohne Gewalt. Deßhalb pflegen wir bei Comödie sowohl wie Tragödie durch Anschauen fremder Affecte unsre eigenen Affectionen zu stillen, mäßiger zu machen und zu entladen; und ebenso befreien wir uns in den Tempeln durch Sehen und Hören gewisser schmutziger Dinge von dem Schaden, den die wirkliche Ausübung derselben mit sich bringen würde. (Welche Moral!)

b) Proklus, den Platon vertheidigend: Warum läßt Platon die Tragödie und die comische Poesie nicht zu, obgleich sie doch zur Abfindung der Affecte dienen, die weder ganz zu beseitigen möglich, noch wiederum völlig zu befriedigen gerathen ist, die vielmehr einer rechtzeitigen Anregung bedürfen, und wäre diese bei den Vorträgen jener Dichtungen gewährt, so würde sie uns für die Zukunft vor Belästigung seitens jener Affecte bewahren. — Zur Lösung dieser Frage fährt dann Proklus bald darauf fort: Das zweite Problem ging dahin, daß Platons Verbannung der Tragödie und Comödie aus seinem Staat absurd sei, da man ja durch diese Dichtungen die Affecte maaßvoll befriedigen und nach gewährter Befriedigung, an ihnen kräftige Mittel zur sittlichen Bildung haben kann, nachdem ihr Beschwer-

Bernays über die Bedeutung von *καθαρσις* und *παθηματα* angibt, zu begreifen und fest zu halten. Für ihn aber werden „diese neuplatonischen Widersacher des Aristoteles lehrreich nach negativer, wie nach positiver Seite. Nach negativer, insofern sie unmöglich die *καθαρσις* in der vollständigen Poetik für ein moralisches Besserungsmittel können erklärt gefunden haben ..... die positive Ausbeute aber, welche sie gewährten, die deutliche und zum Theil in aristotelischen Worten ausgesprochene Sollicitationstheorie, die Abfindung der Affecte als Wirkung des Drama, die medicinische *ἀπερασις* als Synonymum von *καθαρσις*" [1]). Die Forderung der Katharsis verlangt also von der Tragödie weiter nichts, als daß sie dem Zuschauer einen Stoff

---

liches geheilt worden. Diesen Punct nun, welcher dem Aristoteles vielen Anlaß zu Vorwürfen und den Verfechtern jener Poesien zu Entgegnungen gegen Platon gegeben hat, wollen wir, dem Frühern gemäß, in folgender Weise entledigen...... Es erhellt demnach, daß wir uns sowohl von Tragödie, als von Comödie, weil sie ohne Unterschied Charactere aller Art nachahmen und unter Lustempfindungen auf die Zuhörer wirken, wohl zu hüten haben, damit ihr Reiz, wenn er das reizbare Gemüthselement zur Mitempfindung hinreißt, nicht das Leben der Jünglinge mit den aus jener Nachahmung entspringenden Uebeln anfülle und, anstatt eine mäßige Abfindung zu gewähren, ihren Gemüthern eine schlimme und schwer fortzuwaschende Färbung einflöße, welche das Eine und das Einfache verwischt und das diesen Entgegenstehende, in Folge der Neigung zu allartiger Nachahmung, ausprägt. Richten wir doch jene Dichtgattungen vornehmlich auf dasjenige Element der Seele, welches zumeist den Affecten blosgestellt ist, die Comödie, indem sie das vergnügungssüchtige Gefühl stachelt und in unmäßiges Lachen ausbrechen läßt, die Tragödie, indem sie die Trauersucht groß zieht und zu unmännlichen Klagetönen hinreißt; beide nähren, jedoch an ihrem Theil, das den Affecten unterworfene Element in uns, und sie thun dies um so mehr, je vollständiger sie ihrer dichterischen Aufgabe genügen. Allerdings wollen auch wir nicht leugnen, daß es dem Gesetzgeber obliege, gewisse ἀπερανσεις jener Affecte zu beschaffen, jedoch nicht so, daß dadurch der Hang zu ihnen noch verstärkt, sondern vielmehr, daß er gezügelt und allgemach gedämpft werde; von jenen Dichtungen also, welche außer mit der Mannigfaltigkeit auch noch mit der Maaßlosigkeit in der Hervorlockung jener Affecte behaftet sind, glauben wir, daß sie nicht von fern zu Abfindungen dienen können. Denn Abfindungen bestehen nicht aus Uebermaaß, sondern in gedämpften Wirkungen und haben nur eine geringe Aehnlichkeit mit dem, wovon sie Abfindungen sein sollen.

[1]) A. a. O. S. 170.

biete, an dem er die Doppelempfindung von Mitleid und Furcht auslassen könne.

Die Hauptabsicht, welche Bernays in seiner Auseinandersetzung verfolgt, ist, zu zeigen, daß zwischen der Lehre des Aristoteles und den Grundanschauungen Göthe's ein erwünschtes Einvernehmen besteht. Das Abstoßende der Lessing'schen moralischen Erklärung, meint er, lag für Göthe weniger darin, daß sie die Wirkung überhaupt in die Definition aufnimmt, als darin, daß diese Wirkung nur eine so indirecte und accidentelle sein soll, wie eine moralische es nothwendig sein muß. Es ist Göthe unglaublich, daß Aristoteles nicht blos an die Wirkung, sondern, was mehr ist, an die entfernte Wirkung gedacht habe, welche eine Tragödie auf den Zuschauer vielleicht machen würde. „Wie er in der Naturwissenschaft die grillenhaft willkürliche Teleologie nicht vertragen kann, ... so will er diese transcebentale Teleologie auch in der Kunst nicht dulden, nicht einmal bei Aristoteles dulden, von dem Göthe gewiß so gut wußte wie wir Alle es wissen, daß er den Zweckbegriff zu einem der vier Grundpfeiler seiner ätiologischen Methode gemacht hat. Aber so wenig wie Göthe etwas dawider gehabt hätte, daß man in der Diagnose eines Naturdinges, zumal eines Naturorganismus, von derjenigen Wirkung rede, welche nur die Ausstrahlung des Wesens, nur die von der individuellen Bestimmtheit unzertrennliche Bestimmung, nur die nach außen gewandte Seite der innern Eigenschaft ist, daß man z. B. vom Feuer sage, es zünde, von den Pflanzen, sie duften, von dem Menschen, er beherrsche die Welt durch den Gedanken — ebenso wenig würde Göthe an dieser immanenten Teleologie in der Definition eines Kunstorganismus Anstoß genommen haben. Und anderes, als die mit der einwohnenden Zweckmäßigkeit unauflöslich verknüpfte Wirkung sagt die richtig verstandene Katharsis von der Tragödie nicht aus [1]). Einen weitern Beweis seiner Ansicht findet Bernays mit Recht darin, daß Aristoteles den Euripides trotz seiner übrigen Verstöße in der Oeconomie des Drama doch den tragischesten Dichter

---

[1]) A. a. O. S. 174.

nennt, nicht, weil man sittlichen oder künstlerischen Frieden in ihm finde, sondern eine Wollust des Zerreißens und der Zerrissenheit, ein aus allen Tiefen des Verstandes und des Herzens ausströmendes Mitleid mit der zusammenbrechenden alten Welt und eine im Schaudern schwelgende Furcht vor dem Eintritt der annähernden neuern Zeit. — Auch Bernays hat sich von der Furcht des Zuschauers für sich selbst noch nicht los gemacht. — Nun ist zwar von einer Gewalt des allgemeinen Weltgesetzes bei Aristoteles nicht die Rede, allein Bernays findet für diese Auslassung einen Grund in dem Verhältniß des Philosophen zu der ihn umgebenden Welt. „Je mächtiger die nichtphilosophische griechische Welt bis zur Stunde ihres Unterganges von der dunkeln Gewalt des Schicksals sich beherrscht fühlte, und je ergebungsvoller sie an dieser Schattenwand alle ihre Helle und alle ihre Schönheit anlehnte, desto emsiger hat die Philosophie, seit sie sich in Demokritos und Anaxagoras der Erklärung der einzelnen Erscheinungen und in Socrates der Dialectik zuwandte, dahin gestrebt, das Schicksal und die ähnlichen Worte, welche von dem Inbegriff alles Unbegriffenen stammeln, aus ihren auf das Begreifen gerichteten Erörterungen zu eliminiren und durch gleichwiegende, innerhalb des jedesmaligen Systems scharf umgrenzte Begriffe zu ersetzen...... Gerade in der Poetik hat nun aber Aristoteles, um der schwankenden Natur des Stoffes das Gleichgewicht zu halten, noch strenger, als sonst, es sich zur Pflicht gemacht, nur auf die allereinfachsten und in sich klaren Begriffe, zu welchen weder damals noch jetzt das Schicksal gehört, seine Regeln zu gründen" [1]). Alle diese empirischen Regeln sind nach Solgers Worten unter stiller Voraussetzung eines höhern Grundes entworfen. Dadurch aber, daß Bernays diesen höhern Grund das Schicksal sein und in der Furcht vor ihm, welche erst durch das Mitleid hervorgerufen wird, die tragische Empfindung bestehen läßt, kehrt er die Aufeinanderfolge der Empfindungen um, denn zuerst bangen wir vor dem endlichen Ausgang des Schicksals des Helden, da aber, wo dieses Schicksal sich entscheidet und das Mitleid seine Vollendung

---

[1]) A. a. O. S. 183.

gewinnt, muß die Furcht aufhören. Aus diesem Umstande erklärt es sich, warum Bernays in seiner Entwickelung nicht bis zur Vollendung der tragischen Empfindungen vordringen kann, nachdem er durch Beseitigung der so hemmenden moralischen Aufgabe und die richtige Erklärung der aristotelischen Worte den Weg zu dieser Entwickelung gebahnt hat. Zum Schlusse faßt er das Ergebniß seiner Forschung zusammen in den Worten [1]: „Aristoteles würde Wort für Wort dem beigestimmt haben, was ein Künstler wie Göthe zu bekennen aufrichtig genug war: „„keine Kunst vermag auf Moralität zu wirken, Philosophie und Religion vermögen dies allein"". Dagegen weist Aristoteles der Tragödie die gewiß nicht niedrige Aufgabe zu, dem Menschen zum All so darzustellen, daß die von dorther auf ihn drückende Empfindung, unter deren Wucht die Menge dumpf dahin wandelt, während die edleren Gemüther sich gegen dieselbe eben an Religion und Philosophie aufzurichten streben, für Augenblicke in lustvolles Schaudern ausbreche. Einem solchen ekstatischen Aufwallen kann der Philosoph eine dauernd bessernde Kraft nicht beilegen; aber er hält es doch moralisch für unverwerflich; denn von dem dichterischen Superlativ abgesehen, würde er auch dem andern Worte Göthe's beigestimmt haben:

Im Erstarren such' ich nicht mein Heil,
Das Schaudern ist der Menschheit bester Theil."

(Faust.)

Sowohl in ästhetischer, als in sprachlicher Beziehung hat Bernays Gegner seiner Ansicht gefunden, auf dem ästhetischen Gebiete in Adolf Stahr, welcher eine eigene Schrift über die Wirkung der Tragödie heraus gab [2]) und in ihr die neuere Aesthetik gegen jenen Angriff in Schutz nimmt oder vielmehr die durch Bernays wieder ins Leben gerufene Ansicht Göthe's in Vergessenheit zu bringen sucht. Schon in der Vorrede greift er die Erklärung des Wortes παθηματα als Affectionen an, indem er ihm eine doppelte Bedeutung beilegt: „Diese παθηματα sind zunächst die des Helden des Tragödie, Er=

[1]) A. a. O. S. 184.
[2]) Aristot. u. die Wirk. der Tragödie von Ad. Stahr, Berl. 1859.

leidnisse mitleidwürdiger und furchtbarer Art, wie sie eben keiner Tragödie fehlen, keinem tragischen Helden erspart werden können, ja wie sie nach Aristoteles selbst dem Epos in gewisser Beziehung wesentlich sind. Zweitens aber bezeichnet das Wort die Eindrücke, mit welchen sich jene Erleidnisse in die Seele des Lesers oder des Zuschauers der Tragödie reflectiren." Daß unter παθηματα, wozu vor Allem die genannten Furcht und Mitleid gehören, nicht die Leiden des Helden verstanden werden können, haben wir im vorigen Kapitel erörtert. Lassen wir aber auch diesen Begriff von παθηματα als Leiden des Helden weg, so bleibt uns bezüglich des Eindruckes auf den Zuschauer zwischen Stahr und Bernays noch ein bedeutender Unterschied. Während jener unter παθηματα blos die Erleidnisse, welche von außen durch die Darstellung der Leiden des Helden an den Zuschauer heran treten, verstehen will, geht Bernays einen wichtigen Schritt weiter und begreift die von Stahr gemeinten Erleidnisse unter die ersten Worte „Mitleid und Furcht", versteht aber unter παθηματα, welche gereinigt werden sollen, die im Zuschauer bereits mehr oder weniger vorhandene Richtung des Gemüthes nach derartigen Empfindungen. Es läßt sich aber auch gar nicht absehen, was denn gereinigt werden soll, wenn das Wort nur die vom Trauerspiel empfangenen Eindrücke bezeichnet, da würde doch wohl dieses seine Absicht leichter erreichen, wenn sie dem Zuschauer von vorn herein im gereinigten Zustande beigebracht würden.

Was die sittliche Wirkung des Trauerspiels betrifft, so hebt Stahr besonders hervor, daß Aristoteles der Musik eine solche ausdrücklich zugeschrieben habe; allein der Umstand, daß Stahr selbst die Stelle über Musik nicht auf die Poetik anwenden will, macht diese Lehre für ihn unbrauchbar; zudem unterscheidet Aristoteles hier ausdrücklich die ethische von der kathartischen Wirkung. Nach Stahrs eigener Uebersetzung sind die drei nützlichen Zweige, derenwegen man Musik treiben soll: a) die ethische Bildung — b) die Reinigung der Empfindungen (καθαρσις) — c) ein würdiger und ruhender Genuß des Schönen; da aber der Philosoph in der Poetik nur von der Katharsis redet, so kann hienach wenigstens nicht behauptet werden, daß er den ersten und letzten Zweck der Musik ebenfalls dem Trauer-

spiel zugeschrieben habe. Mit Unrecht glaubt Stahr, daß Aristoteles bei dem Versprechen, seinen Begriff von Katharsis in der Poetik näher auseinander zu setzen, habe sagen wollen, daß er eine neue Bedeutung desselben im Sinne habe. Gerade wenn dies der Fall gewesen wäre, konnte er jene Bemerkung in der Politik gar nicht machen, denn durch sie verweist er seine Leser ausdrücklich auf die Poetik und würde nun durch eine verschiedene Bedeutung statt Aufklärung nur Verwirrung hervorgebracht haben. Wenn wir annehmen, meint Stahr, daß Bernays mit seiner Auslegung des Aristoteles Recht habe, so würden sich hieraus folgende Consequenzen ergeben, Aristoteles würde dann nach Bernays behaupten:

a) Die Bühne, oder vielmehr die Tragödie — denn um deren kathartische Wirkung handelt es sich — habe mit geistiger und sittlicher Bildung (mit *παιδεια* und *μαϑησις*) der Zuschauer durchaus nichts zu thun.

b) Die Bühne, also auch der tragische Dichter, sei nichts weiter als ein bloser Vergnügungsort [1]) für die verschiedenen Klassen des Publikums, habe keine andere Bestimmung als diese, dem Publikum Vergnügen, und zwar diejenige Art von Vergnügen zu verschaffen, welche dem Geschmack des größern, also des rohern und ungebildetern Theils desselben, entspreche.

c) Da es nun empirisch auch ein rohes und ungebildetes, oder wie Aristoteles sich ausdrückt, ein „unnatürlich verdrehtes" Publikum gebe, das seiner Natur nach eben nur an ähnlich verdrehter Poesie Vergnügen finde, so solle man ihm da, wo es an seltenen Festtagen Vergnügen und Erholung sucht, auch solche schlechte Poesie, solche schlechte Tragödien bieten, es nicht durch ganz gute langweilen und bessern wollen.

„Man sieht, das sind Sätze", fährt Stahr fort [2]), „gegen welche sich jedes Haar auf dem Haupte eines Aristoteles und jedes alten hellenischen Philosophen und Aesthetikers sträuben würde". Diese Vorwürfe sind an und für sich vollkommen gerechtfertigt; nimmt man

---

[1]) Der trag. Dichter ein Vergnügungsort!

[2]) Stahr, a. a. O. S. 16.

ihnen aber die Gehäßigkeit des Ausdruckes, so verlieren sie alle haarsträubende Kraft nicht nur für uns, sondern auch, wie ich denke, für Aristoteles und andere hellenische Aesthetiker. Daß der letzte Zweck des Drama das Vergnügen, die Lust, *ἡδονή*, ist, sagt Aristoteles oft und deutlich genug, um nicht mißverstanden zu werden. Allerdings ist die dem Trauerspiel zukommende Lust eine ganz eigene und von der der übrigen dramatischen Dichtungen sehr verschiedene. Was aber die schlechten Tragödien für das ungebildete Publikum betrifft, so läßt sich dieser Vorwurf leicht abwenden. Fordert ja schon Aristoteles für das ungebildete Publikum eine entsprechende Musik, welche aber darum noch keineswegs eine „schlechte" Musik sein muß; dennoch glauben wir nicht, daß er dieselbe Forderung auch für das Trauerspiel aufgestellt hat. Für den verkommenen Menschen, der kein natürliches, menschliches Gefühl mehr hat, ist die Kunst überhaupt nicht, und je höher eine Kunstgattung steht, desto weniger darf derjenige, welcher sie genießen will, von diesem Gefühle verloren haben. Um menschliche Emfindungen zu haben, braucht man nur Mensch geblieben zu sein. Gerade dann, wenn das Trauerspiel nur allgemein menschliche Empfindungen rege macht und entladet, kann es seinen allgemeinen Charakter behaupten, nicht aber, wenn es feinere Sitten lehren und heranbilden will. Dann wird es freilig auf den „Ungebildeten" keinen Eindruck machen, auf den „Gebildeten" aber auch nicht, weil dieser sich als Richter, auch des Dargestellten, weiß, oder sich wenigstens so benimmt und als solcher nicht leicht in die sittliche Schule nehmen läßt. Um aber doch dem Trauerspiel die sittliche Wirkung zu retten, beruft sich Stahr auf die Bemerkung in der Definition, daß das Trauerspiel die Nachahmung einer s i t t l i c h e r n s t e n Handlung sei. Allein dieses Wort bezieht sich auf die Handlung selbst, gibt ihre Beschaffenheit, nicht die Wirkung ihrer Darstellung an. Zudem ist sittlich ernst sehr verschieden von sittlich u n d ernst und bezeichnet nur eine an sich würdige und bedeutsame Handlung. Der Selbstmord des Ajax, welchen Sophocles zum Gegenstande eines Trauerspiels machte, ist gewiß eine sittlich ernste Handlung, aber keineswegs eine sittliche, ihr kommt sicher der Begriff des *σπουδαιος*, aber keine sittlich bildende Kraft zu.

Leichter möchte es Stahr gelungen sein, die Beweise zu entkräftigen, welche Bernays aus den Schriften der Neuplatoniker schöpft. Wenn sich auch beweisen läßt oder als bewiesen angenommen würde, daß die betreffenden Stellen wirklich auf Aristoteles Bezug haben, so steht doch nicht fest, wie weit sie den richtigen Sinn des Philosophen wiedergeben; doch kann die Bernays'sche Untersuchung dieses Beweises leicht entbehren. Stahr findet sogar in der Aeußerung des Letzteren, Proklus, einen Beweis für seine Ansicht, denn nur dann, meint er, könne Aristoteles die Verwerfung des Trauerspiels durch Platon mit Recht mißbilligen, wenn Musik und Schauspiel wirklich zur sittlichen und geistigen Cultur des Menschen beitragen.

Diese geistige Cultur wird nach ihm zunächst bewirkt durch das Lustgefühl, welches Aristoteles als das ἔργον, den Zweck des Trauerspiels bezeichnet und das aus Mitleid und Furcht durch das Mittel der dichterischen Darstellung entspringt. Die Lösung dieser Aufgabe ist die Katharsis der leidvollen Empfindungen. Zur Erreichung dieses Zieles gehört die innere Nothwendigkeit oder die innere Wahrscheinlichkeit des Dargestellten und die tragische Schuld als Ursache vom Untergange des Helden, woran sich der Begriff der tragischen Gerechtigkeit knüpft: „Dies ist es, wodurch in der Tragödie trotzdem, daß ihr Inhalt furchtbar und jammervoll ist, dennoch, statt Betrübniß und Schmerzensempfindung, ein Gefühl der Befriedigung hervorgebracht wird . . . . . so daß die Erleichterung der menschlichen Brust auch hier im Spiele ist, aber in anderer Weise, als in der Musik [1]). Darum nennt Aristoteles auch die Poesie, meint Stahr, philosophischer und gehaltvoller als die Geschichte, denn sie gewährt die Erkenntniß und unmittelbare Anschauung der absoluten Vernünftigkeit des tragischen Abschlusses, in welcher Absicht ihm auch Hegel im vollkommenen Einverständnisse mit Aristoteles zu stehen scheint, wenn er sagt: „Nur wenn man diese Ansicht festhält (die absolute Vernünftigkeit), läßt sich die alte Tragödie begreifen, denn nur dann ist nicht das Unglück und Leiden, sondern die Befreiung des Geistes das Letzte,

---

[1]) A. a. O. S. 52.

insofern am Ende die Nothwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolut vernünftig erscheinen kann und das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist, erschüttert durch das Loos des Helden, versöhnt in der Sache" [1]). Es darf wohl als ein Triumph der Philosophie bezeichnet werden, bemerkt Stahr hinzu, wenn wir die beiden tiefsten Denker alter und neuer Zeit (Hegel und Aristoteles!) in einer der wichtigsten Fragen aller Aesthetik so zusammen gehen sehen. So glaubt Stahr zur Rechtfertigung Lessings genug gethan zu haben, und Aristoteles selbst ist es, auf den sich diese Rechtfertigung gründen muß. „Es ist in der That Zeit", sagt Stahr [2]) „daß man etwas zurückkomme von dem vornehmen Hochmuthe, mit dem man auf den ästhetischen Moralstandpunkt eines Lessing herabzusehen sich das Ansehen gibt, eines Lessing, der so gut wie Einer die Kunst als Selbstzweck erkannte und dessen Nathan doch für Versittlichung und für die Besserung der Menschen mehr gewirkt hat als hundert philosophische und religiöse Werke, und der das eben gethan hat und noch thut, weil er ein echtes poetisches Kunstwerk ist".

Einen andern Gegner und zwar auf sprachlichem Gebiet fand Bernays an Spengel. Dieser [3]) bestreitet die Ansicht, daß Aristosteteles das Wort Katharsis im medicinischen Sinne gebraucht habe, indem er die aristotelischen Worte von der Wirkung der Musik: *ὥσπερ ἰατρείας τυχόντας καὶ καθάρσεως*, auf welche Bernays zum Theil seinen Beweis stützt, ohne das Wörtchen *καὶ* liest und *ἰατρείας* nur als Vergleich, nicht als Synonymum gelten läßt [4]). Noch enger als Stahr schließt er sich an die Erklärung Lessings an und versteht unter Katharsis die Herstellung aus einem krankhaften und getrübten Zustande, die geistige Beruhigung, die zur Ausübung der Werke der Tugend unumgänglich nothwendig ist. Spengel holt weit aus, um die Gründe zu besprechen, wegen welcher Platon das Trauerspiel verbannt, weil es nur zu unmännlichen Klagen Veranlassung gebe, und

---

[1]) Vgl. Stahr, S. 53.

[2]) A. a. O. S. 57.

[3]) Ueber die καθαρσις των παθηματων, ein Programm, München 1858.

[4]) A. a. O. S. 20.

und dies scheint ihm nach der Bernays'schen Auffassung allerdings richtig. Allein gerade das Trauerspiel, meint er [1]), reinigt den Menschen von dem, was Platon so sehr fürchtet, so daß er keine Gefahr leidet, sondern nur unbeschadet und gestärkt davon geht. Diese Reinigung ist eine dreifache:

a) Durch die Gewöhnung an diese Affecte werden dieselben abgeschwächt und wirken darnach im Leben weniger heftig.

b) Durch die Größe und Würde der Ereignisse, an welchen die Tragödie diese Affecte bindet, wird ihre Richtung eine bessere, als sie im Leben zu sein pflegt.

c) Durch die Schwere des Leidens, welche die Heroen der Tragödie trifft, wird für das eigene Leiden ein Maßstab geboten, an welchem gehalten dasselbe geringer und erträglicher erscheint und die Affecte, die es erregt, gemildert werden.

In einer spätern Entgegnung spricht Spengel selbst auch der Musik nicht die Beschwichtigung der *παϑη* im Sinne des Bernays zu, sondern vielmehr die *μετριοπαϑεια*, eine geistige Stärkung und Läuterung mit nachhaltiger Wirkung [2]).

Auch Brandis scheint dieser Ansicht über Katharsis nicht abgeneigt zu sein und aus der Beruhigung der Empfindungen eine sittliche Wirkung abzuleiten: „Im sittlichen Handeln soll der theoretische Geist sich zugleich entwickeln und bewähren durch Zurückführung der Affecte auf das für jene erforderliche Mittelmaß" [3]). Zugleich stimmt er doch über die Entstehung dieser Beruhigung der Ansicht bei, welche Bernays bereits i. J. 1853 ausgesprochen [4]): „Die Kunst erregt in der Tragödie Mitleid und Furcht in solchen Mischverhältnissen, daß das Element der Unlust, das Gefühl des verkümmerten Daseins, vor dem Elemente der Lust, dem vollempfundenen sich Versetzen in die Realität des eigenen Wesens verschwindet."

---

[1]) A. a. O. S. 41.

[2]) Rhein. Mus. Bd. XV S. 458 ff.

[3]) Griech.-Röm. Philosophie, Bd. II, S. 1713.

[4]) Rhein. Mus. VIII, S. 567.

Bezüglich des Wortes *παθηματων* scheint Spengel den Faden der Untersuchung durch die unerwartete und auffallende Bemerkung abzuschneiden, daß sich Aristoteles des Gen. Plur. *παθων* nirgends bediene, *παθηματων* also sowohl als Gen. Plur. von *παθος* als von *παθημα* gebraucht werde. Indessen ist der Gen. *παθων* bei Aristoteles zwar selten, kommt aber doch vor und wird selbst in der Schrift von Bernays zweimal angeführt [1]). Dagegen sind bei ihm auch Stellen bemerkbar, an welchen in andern Casus das Wort *παθος*, beim Gen. Plur. dagegen *παθηματων* gebraucht wird [2]). Wenn dem aber auch so wäre, so würde daraus sich noch nicht ergeben, daß zwischen *παθος* und *παθημα* kein Unterschied sei, die fragliche Stelle selbst dagegen nur schwieriger werden, indem zu entscheiden wäre, ob *παθηματων* als Gen. Plur. von *παθος* oder von *παθημα* zu gelten habe. Die Entscheidung würde aber doch nach dem Gesagten nicht mehr schwer sein, indem die als *παθη* zu bezeichnenden Erleidnisse von Mitleid und Furcht die vom Trauerspiel zunächst gemachten Eindrücke sind, während das, was gereinigt werden soll, nicht diese Eindrücke in der Weise sein können, wie sie gemacht werden, sondern die im Zuschauer vorhandene Neigung zu den derartigen Empfindungen, welche Neigung nicht als ein einzelnes *παθος*, sondern als stets wenigstens der Möglichkeit nach vorhandene Empfindung, *παθημα*, angenommen werden muß.

Nur auf die Schrift Spengels hat Bernays in einem offenen Briefe erwidert [3]). In einer dem Briefe beigefügten Note sagt er, daß er auf Stahrs Entgegnung deßhalb nicht antworte, weil dieser den Standpunkt der Frage verrücke, mit der höchst sonderbaren Aeußerung, daß er ja in seiner Erklärung des Aristoteles seine eigene Ansicht nicht dargelegt habe, sondern nur habe zeigen wollen, daß die Ansicht Göthe's mit der des Aristoteles übereinstimme. In dem genannten Briefe wird Spengel nicht mit Unrecht der Vorwurf gemacht,

---

[1]) Vgl. Arist. Categ. p. 9 b 19 & p. 9 b 35.

[2]) Vgl. Anal. port. p. 75 a 39 ff. & p. 76 b 11 ff.

[3]) Rhein. Mus. Bd. XIV, S. 367—376.

daß er Lessings Auffassung beibehalte, ohne seine Uebelstände zu berühren; denn:

a) Daß sich die Definition auf alle Affecte beziehen soll, ist gegen die Geschlossenheit einer Definition.

b) Gibt er keinen Aufschluß über die Art und Weise der moralischen Reinigung.

c) Was das Wort *καθαρσις* betrifft (von welchem Spengel behauptet, daß es schon Platon als philosophischen Ausdruck gebraucht habe), so braucht es Platon zwar als Metapher, nicht aber als Terminus, wie Aristoteles.

Bernays führt ferner für seine Erklärung von Katharsis einen Satz aus Plutarch an [1]), wo gesagt wird, daß das Trauerlied und die Grabesflöte zuerst in leidenschaftliche Aufregung treiben, Thränen hervor locken, aber indem sie das Gemüth in Klagen hervorbrechen lassen, allmählig die Trauer erschöpfen und aufzehren. Dabei trifft Spengel nicht ohne Grund der Vorwurf, der ebenso auch von Stahr gilt, daß sie *καθαρσις* und *παιδεια* nicht genug auseinander halten und beide Wörter oft als gleichbedeutend nehmen, da doch offenbar die kathartische Wirkung der Musik von der ethischen verschieden ist. Auf Spengels Angabe bezüglich des Genit. *παθηματων* geht Bernays nicht ein.

Eine umfassende Kritik haben die eben besprochenen Schriften durch Prof. Ueberweg gefunden [2]). Derselbe schlägt durchgehends einen vermittelnden Weg ein, hält aber doch an der sittlichen Wirkung des Trauerspiels fest und stellt sich hierin auf Seite Lessings und Stahrs. Wenn auch Bernays sagt, daß er seine wahre Ansicht über die Wirkung der Tragödie noch nicht ausgesprochen, so wirft Ueberweg ihm mit Recht vor, daß es höchst unzart wäre und ein Spiel mit dem Ansehen eines großen Mannes, wenn Bernays es unternehme,

---

1) Ὥσπερ ἡ θρηνῳδία καὶ ὁ ἐπικήδειος αὖλος ἐν ἀρχῇ πάθος κινεῖ καὶ δάκρυον ἐκβάλλει, προάγωνυ δὲ τὴν ψυχὴν εἰς οἶκτον οὕτω κατὰ μικρὸν ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει τὸ λυπητικόν. Vgl. ebendas. S. 375.

2) Fichte's Zeitschrift für Philosophie, 1860.

die Ansicht eines Göthe zu vertheidigen, ohne selbst dessen Ansicht zu sein. Die gedachte Aeußerung Bernays' ist allerdings auffallend und unerklärlich, denn in seiner Abhandlung spricht er die blos kathartische Wirkung des Trauerspiels so oft und so entschieden aus, daß Niemanden ein Zweifel über die wirkliche Ansicht des Verfassers aufkommen kann. Was ferner Ueberweg anführt, daß Bernays blos über Wirkung der Tragödie und nicht über die Wirkung spreche, so auch einen Weg für weitere Wirkung offen lasse, ist doch etwas zu weit hergeholt und wird in der Abhandlung selbst widerlegt; denn wenn noch eine Wirkung zulässig wäre, so ist es die moralische des Herrn Ueberweg, gegen die sich doch Bernays oft genug und nicht selten in recht derben Worten ausgesprochen hat. Wie es eine Musik gibt, sagt Ueberweg, welche *προς ἀρετην* wirkt, so muß es auch die Tragödie, welche Nachahmung einer sittlich ernsten Handlung ist. Um nun aber auch Bernays nicht allzu nahe zu treten, nimmt er an, daß Aristoteles in den letzten Worten der Definition nicht die ganze Wirkung der Tragödie gemeint habe und die Katharsis eine Wirkung unter mehren sei, zu welchen denn auch die sittliche Wirkung gehöre. Ein solches Etcetera läßt sich aber auch nicht einmal dem Scheine nach begründen, wie es Lessing mit dem seinigen wenigstens versucht hat. In Folge dieser Ansicht erklärt Ueberweg *ἡδονη* ebenfalls ohne alle Begründung als sittliche Befriedigung, was weder durch die Bedeutung des Wortes selbst, noch durch irgend eine Stelle des Aristoteles gerechtfertigt ist. Die sittliche Befriedigung erscheint ihm als eine nothwendige Folge einer guten Katharsis, welche gewiß auch in der Definition eine Stelle gefunden haben würde, wenn sie wesentlich etwas anderes wäre [1]).

Unabhängig von diesem Streit und unbeachtet von ihm schrieb Daumer etwas später als Bernays seine Ansichten über das Wesen

---

[1]) In seiner unlängst erschienenen Geschichte der Philosophie, Bd. I. stützt Ueberweg seine Ansicht nur noch auf das Wort σπουνδαιος. Man vgl. was hierüber in § 4 gesagt ist.

und die Wirkung des Trauerspiels nieder [1]). Was Bernays an der Hand des Aristoteles nachweist, spricht er vom rein philosophischen Standpunkte noch entschiedener und überzeugender aus. Er findet das Tragische nicht blos im Trauerspiel, sondern auch in den andern Arten der Poesie: „Das Tragische hat seine Stelle und seinen Ausdruck auch in der lyrischen und epischen Poesie, die ihrem Wesen und ihrem Charakter nach ebenso tragisch sein kann, als die Tragödie; es ist ferner nicht blos in der Poesie, sondern auch in der Musik, Malerei und Plastik zu Hause; es ist endlich nicht blos Kunstelement, sondern auch eine reale Welt- und Lebenserscheinung, ja tritt hier zunächst und ursprünglich hervor" [2]). Daumer findet das Tragische darin, daß die Welt in ihrem jetzigen Bestande eine unheilvolle und unheilbare Zerrissenheit darstellt, welche zu versöhnen der Mensch an und für sich nicht fähig ist. Alle großartigen Versuche von seiner Seite, diese Spaltung zu heben, sind mißlungen, und die Darstellung dieses Mißlingens ist das Trauerspiel. „Es will uns sagen, so ist es mit dieser Welt bestellt, das sind die Schicksale, die hier erlebt, die Resultate, die hier erzielt werden; es ist hier für das Edle, Schöne, Gute, kurz Alles, was nicht gemeiner und alltäglicher, oder gar bösartiger und verruchter Natur und Art ist, kein Boden, keine Luft, keine Sonne vorhanden." Es ist nicht das Große und Erhabene, was in der Tragödie Gerechtigkeit erführe, sondern die Allgemeinheit, die Alltäglichkeit mit all ihren Fehlern und Gebrechen behält die Oberhand; derjenige, welcher an dieser unerbittlichen Macht rütteln, oder blos für sich ihr nicht unterworfen sein will, geht zu Grunde. Dieses Dahingehen des Edeln erschüttert und erzürnt uns und erfüllt uns mit Mitleid, wenn wir sehen, wie der Untergehende dennoch an der Welt hängt und nur ungern vom Kampfplatze scheidet; denn auch diese Welt hat ihre Realität. Es liegt nicht die blose Resignation und Verneinung in der Tragödie, welche Schopenhauer in ihr gefunden hat. Das Leben ist Allen theuer, eine blose Verneinung

---

[1]) Meine Conversion von G. Fr. Daumer. 1859. III. Abtheil. Aufsätze verschied. Inhaltes, S. 214—255.

[2]) Daumer, S. 214, Anm. 3.

„kommt weder bei dem untergehenden Helden der Tragödie zur Erscheinung, noch wird sonst dazu angeleitet und darauf hingeführt; was ausgesprochen und hervorgebracht wird, ist vielmehr ein tiefer, bitterer Unwille über die Zustände, Verhältnisse, Gewalten, welche die Entwickelung und den Genuß eines mehr als gemeinen Daseins und Lebens hemmen.“ Dies ist aber auch das gewöhnliche Schicksal, diese Ungleichheit, ja Ungerechtigkeit, finden wir überall vor, und je mehr uns dieses Bewußtsein im täglichen Leben drückt, desto wahrer erscheint uns seine Darstellung im Trauerspiel, „soll darum die Bühne wahr sein, dann ist sie freilich nicht practisch brauchbar und moralisch im gemeinen Sinne des Wortes, d. h. sie ermuntert nicht zum Rechten und Guten durch Vorhalten des Lohnes, der seiner erwartet, und schreckt nicht vom Unrechten und Bösen ab durch Schilderung der verderblichen Folgen, die dasselbe für das Individuum habe; sie ist ganz nur theoretischer, intellectueller, Erkenntniß bewirkender Art; sie ist Weltspiegel; sie stellt die traurige, schreckliche, tiefverletzende Wahrheit des realen Weltzustandes und Weltlaufs vor Augen, thut es ohne alle Schonung und Milderung und leitet dadurch auf höhere Standpunkte hin, die über die Sphäre der gemeinen, bürgerlichen Moralitätszwecke, die man ihr unterschiebt, unendlich erhaben sind“ [1]). In diesen letzten Gedanken ist die würdige und ehrenvolle Aufgabe des Trauerspiels angedeutet. Indem es uns nehmlich die unheilvolle Lage der Welt und der Menschheit zur Anschauung bringt, zeigt es uns, wenn wir anders über unsere Anschauung reflectiren wollen, zugleich im Untergang derjenigen, welche aus dieser Lage sich emporzurichten streben, daß die gewöhnliche Kraft des Menschen nicht im Stande ist, sich von dieser drückenden Last zu befreien und weist den Denkenden auf die Nothwendigkeit höherer Hülfe hin. Von der Lehre einer unmittelbaren sittlichen Einwirkung ist aber Daumer so weit entfernt, daß er geradezu äußert, Lessing habe vom Wesen der Tragödie als Theoriker gar nichts begriffen, wenn er meint, daß sie moralische Gerechtigkeit üben,

---

[1]) A. a. O. S. 250.

uns mit dem Schicksal versöhnen und mehr in Mitleid verkehren müsse. Ganz andere Normen sehen wir Lessing dagegen als Dichter befolgen. Da läßt er die größten moralischen Ungeheuer entweder straflos oder mit einer Strafe durchkommen, die zu ihren Thaten gar kein Verhältniß hat; die ruchlose Marwood in „Mis Saara Sampson" vergiftet die liebenswürdige Saara; der zärtliche Vater derselben verliert so seine kaum erst wiedergefundene Tochter, der Liebende ersticht sich, die Verbrecherin flieht und verwahrt sich in der Art, daß man ihr nichts anhaben kann, wiewohl sie sich triumphirend dieser Unthat rühmt. In „Emilia Galotti" wird Marinelli, nachdem er eine ganze Familie auf das Fürchterlichste zu Grunde gerichtet, nur von der Ungnade seines über die resultatlose Intrigue erzürnten Fürsten getroffen. Es steht also auch hier Daumer noch schärfer als Bernays Lessing gegenüber. Sehr beachtenswerth ist seine Bemerkung, daß Lessing bezüglich des tragischen Wesens als Kritiker weit hinter dem zurück blieb, was er als Dichter leistete: „Ich weiß wohl, daß Lessing behauptet hat, er sei kein Genie und kein Dichter, er verdanke Alles der Kritik; er sei ein Lahmer, der nur an dieser Krücke zu gehen vermöge, aber wir sehen ihn thatsächlich diese Krücke wegwerfen und sich mit den Flügeln des Genie's so hoch erheben, als ein Dichter nur immer kann", und darum ist seine „Emilie Galotti" eine wahre, den ganzen Fluch unseres gegenwärtigen Daseins, das ganze, für sich rettungs- und trostlose Unheil seiner Verwicklungen zum Bewußtsein bringende Tragödie [1]). Wir werden finden, daß die Ansicht Daumers mit der des Aristoteles sich wohl vereinigen läßt und beide in der Hauptsache übereinstimmen.

Geyer, dessen Schriftchen später, als alle die genannten erschien, führt keine derselben namentlich auf und hätte doch, da seine Erörterungen dieselbe Frage betreffen, sie nothwendig berühren müssen. Sein Hauptverdienst besteht darin, daß er die Beschränkung der Furcht auf das Schicksal des tragischen Helden nachweist, gibt ihr aber dadurch, daß der Zuschauer etwas ganz Anderes fürchten soll, als was

---

[1]) A. a. O. S. 249.

wirklich geschieht, eine schiefe Richtung, welche das tragische Mitleid sehr in Frage stellt. Nach dieser seiner Ansicht gestaltet sich ihm auch die Reinigung der Empfindungen. „Gemäß dem gegebenen Begriffe der tragischen Furcht", sagt er [1]), „geschieht aber die Reinigung folgendermaßen:

Durch Furcht: — weil wir in der Tragödie den Eintritt eines Ereignisses fürchten — und durch Mitleid: weil das Leiden, welches wir bemitleiden, ein solches ist, welches jene Furcht widerlegt — wird gereinigt oder versüßt: das Mitleid — denn weil wir fürchten, ist es süß, ein solches Leid zu sehen — und die Furcht — denn weil wir ein solches (viel geringer als das gefürchtete) Leid sehen, verschwindet, versüßt sich die Furcht".

Die Fehler dieser Erklärung liegen auf flacher Hand. Wenn unsere Furcht widerlegt wird, so sind wir nur bange gemacht worden, und bange machen gilt auch in der Dichtung nicht. Die äußerst flache, ich möchte sagen, einfältige Versüßung Geyer's sieht der süßen Freude gleich, welche ein Junge empfindet, welcher anstatt der erwarteten großen Strafe mit einer kleinen Ahndung davon kommt. Verschwinden muß die Furcht durch den Ausgang des Trauerspiels allerdings, aber nicht, weil sie „widerlegt" wird, sondern weil das Gefürchtete eingetreten ist und ein nicht so fragliches Mitleid in uns erregt hat, als das des Herrn Geyer. Die Furcht geht in Unwillen, ὀργη, über gegen die dem Helden entgegenstehenden und ihn trotz ihres unmoralischen Bestandes zum Falle bringenden Elemente. Das Mitleid wird nicht etwa durch eine Art kindischer Zufriedenstellung verblaßt und, so viel am Dichter liegt, vereitelt, sondern erhält durch die eintretende gefürchtete Entscheidung seine höchste Vollendung und geht in dieser Form in das tragische Gefühl der Wehmuth über.

§ 18. Aufschlüsse bei Aristoteles.

So hätten wir denn die verschiedensten Ansichten über die Wirkung des Trauerspiels gehört, welche sich fast alle auf die Poetik des Aristo-

---

[1]) Studien über tragische Kunst, I. S. 40.

teles beziehen und hier ihre Belege finden wollen. Dies könnte uns leicht zur Vermuthung führen, daß bei Aristoteles überhaupt nichts Gewisses für diese Frage sich gewinnen ließe und die eigentliche Lehre desselben über diesen Gegenstand uns verborgen bliebe. Er selbst spricht zwar die Wirkung in seiner Weise oft genug aus, aber es ist gerade die Bedeutung seiner Worte, welche so verschiedenartig erklärt worden ist und schon deshalb keine geringen Schwierigkeiten darbietet. Wir werden uns daher vor Allem nach Andeutungen umsehen müssen, welche uns ein Verständniß seiner eigenen Worte erleichtern und die Richtung im Allgemeinen anzeigen, nach welcher hin wir die wahre Ansicht des Philosophen zu suchen haben. Daß er bei der Wirkung des Drama entschieden den Zuschauer im Auge gehabt, ist außer Zweifel und wird noch unwiderleglicher dadurch, daß er einzelne Theile und die ganze Dichtung anziehend, *ψυχαγωγικόν*, nennt, welches Wort sich doch nur auf den Zuschauer beziehen kann. Das Anziehendste an der ganzen Darstellung ist die Scenerie, welche ein Hülfsmittel für die Wirkung des Ganzen ist und einzig auf den Zuschauer berechnet sein kann. Anziehend nennt Aristoteles das ganze Trauerspiel und die Hauptsache an ihm, die Lösung der Verwickelung, Wiedererkennung und Schicksalswechsel [1]). Wir finden nirgends bei Aristoteles eine Andeutung, daß die Wirkung des Trauerspiels innerhalb seines eigenen Kreises falle, wohl aber lehrt er, daß die von ihm angegebene Wirkung das unterscheidende Zeichen des Trauerspiels sei. Ihm allein kommt dasjenige Lustgefühl zu, welches durch Furcht und Mitleid erregt wird. Diese Bestimmung steht aber nicht in Widerspruch mit Daumer's Bemerkung, daß das Tragische, die Erregung eines wehmüthigen Lustgefühles auch andern Künsten zukommen könne, denn während es hier nicht zum Wesen der Kunst gehört, sondern mehr zufällig erscheint, ist es dem Trauerspiele nothwendig, damit es ein solches sei. Daß das Tragische auch eine Erscheinung des gewöhnlichen Lebens ist, darin stimmt er mit Daumer

---

[1]) Cap. VI, p. 1450 a 33: Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα, οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἐστίν, αἵ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις.

völlig überein in der Forderung, daß der Mythus, der aus dem Leben genommen oder doch nach Analogie des Weltlaufes erfunden werden soll, schon an und für sich tragisch sei, die tragische Wirkung, auch ohne aufgeführt werden, hervorbringe.

Dieses bereits in der Wirklichkeit vorhandene Tragische führt Aristoteles als einen eigenen Theil der Dichtung neben den Vorgängen der endlichen Lösung auf[1]), das *παθος*, unter welchem hier im Unterschiede von *παθημα* ein leidvolles Ereigniß, das den Guten treffende Unglück verstanden wird, mag dieses sich nun vollenden oder nicht. Wenn es sich nicht verwirklicht, sondern nur erwartet und gefürchtet wird, so liegt doch die Möglichkeit desselben vor und seine Macht wird vom Betreffenden nichts desto weniger lebhaft gefühlt die Abwendung desselben erscheint mehr als ein Zufall, *περιπετεια*, und als Ausnahme von der gewöhnlichen Regel, denn gewöhnlich ist es eine verderbliche That, welche schmerzlich wirkt. Solche Thaten sind der augenscheinliche Tod, große Qualen, Wunden und derartige Unglücksfälle[2]). Das Unglück also ist es, was uns anzieht, das Verderben dessen, den wir erhalten wünschen.

Wichtiger für die Frage nach der Wirkung des Trauerspiels werden diese Andeutungen, wenn wir hinzunehmen, was Aristoteles von den Personen sagt, deren Schicksal unser Mitleid erregen soll. Mitleidig werden wir berührt, wenn das Leiden ein unverdientes ist, furchtsam für das Geschick des Helden, wenn er mit uns auf gleicher Stufe der Regungen und Empfindungen, der Wünsche und Bestrebungen steht, wenn ihn dasselbe in Leid versetzt, was auch uns schmerzlich berühren würde[3]). Es gehört also nothwendig zum Tragischen, daß der Leidende wenigstens in dem Maße, in welchem das Leid ihn trifft, es nicht verdient hat. Hat er es verdient, so

---

[1]) Cap. XI, p. 1452 b 9: Δυὸ μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη περὶ τοῦτ' ἐστί, περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, τρίτον δὲ πάθος.

[2]) Ibid.: Πάθος δ' ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνειρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανέρῳ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

[3]) Cap. XIII, p. 1453 a 4: Ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστι δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον· ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον.

können wir weder Mitleid empfinden, noch Unwillen über seinen Untergang. Er muß aber auch mit seinen Gefühlen und seinem Wirken noch im Kreise der Menschheit stehen, er darf nicht außerhalb des Geschlechtes getreten sein und erhaben über Alle durch bewußte Sittlichkeit. In diesem Falle, wo er zur Geringschätzung alles Weltlichen gekommen ist, erscheint ihm selbst und uns die Trennung von demselben nicht mehr traurig, sein Mord aber ist gräßlich, weil ein solcher keine Gegenwehr mehr kennt. Gegen diese Forderung des Aristoteles drückt besonders Daumer einen scharfen Tadel aus, indem er sich auf Beispiele der besten Trauerspiele stützt, in welchen die edelsten und reinsten Menschen zu Grunde gehen, und vom Leben und der Geschichte selbst einen Beweis hernimmt, welche reich an diesem Gräßlichen seien. „Und diese reale Tragik des Lebens in der Weltgeschichte", fährt er fort [1]), „in einem poetischen Abbilde wieder zu geben, ist eben die Sache des Tragikers. Daher haben auch alle echten Dichter der Art, auch schon die des classischen Alterthums, mit welchen sich somit Aristoteles eben so sehr in Streit befindet, die Unschuld und das Verdienst leiden, haben ihre Helden und tragischen Figuren das gerade Gegentheil von dem, was ihnen gebührte, zum Lohn erhalten lassen". Die Thatsache, welche Daumer angibt, kann nicht geleugnet werden, ich glaube aber doch, daß eine Erklärung der aristotelischen Lehre im echt tragischen Sinne möglich ist, besonders da Aristoteles einen philosophischen Begriff haben mußte für die Anhänglichkeit des Helden an dem realen Weltlichen und seine Widersetzung gegen den zeitigen unbefugten Inhaber desselben. Dies ist es, was er „den Fehler des Helden" nennt, und er verwahrt sich oft und bestimmt davor, daß er mit diesem Begriffe eine sittliche Verkommenheit, μοχθηρια, verstehe.

Beispiele von so großer sittlicher Erhebung, daß die Anhänglichkeit am Realen aufhört, bieten uns Socrates und Thomas Morus. Beide scheiden freudig aus dieser Welt. Ersterem war Gelegenheit gegeben, seinem Schicksale zu entgehen, und er ergriff diese Gelegen-

---

[1]) Daumer a. a. O. S. 245.

heit nicht. Darum hat auch Platon die Gefühle seiner Umgebung in anderer Weise beschrieben, als Aristoteles die tragischen Gefühle hinstellt. Platon sagt ausdrücklich, daß dessen Tod kein eigentliches Mitleid erregt habe, und daß neben dem Schmerz auch wieder Freude herrschte, daß ein so großer Mann von dieser verderblichen Welt befreit werde[1]). „Ich wurde gar nicht mitleidig berührt", erzählt Phädon, „wie man es doch bei solchem Leid hätte erwarten sollen, aber auch das Vergnügen, welches wir sonst an seiner Philosophie hatten, genossen wir nicht, obgleich seine Reden der Art waren. Dagegen empfand ich ein unbehagliches Gefühl und eine ungewohnte Mischung von Lust und Trauer, wenn ich mir vorstellte, daß dieser Mann so bald sterben sollte. In dieser Weise waren wir Alle gestimmt, bald lachten wir, bald brachen wir wieder in Thränen aus". Sobald, wie in diesem Falle, das Leid ohne Gegenwehr ist, kann es nicht mehr tragisch sein. „Die Darstellung des Leidens als blosen Leidens", sagt darum Schiller[2]), „ist niemals Zweck der Kunst". So hebt auch Daumer hervor, daß sich die tragischen Helden, welche in dieser Welt einen bessern Zustand anbahnen oder für sich einen bessern Weg einschlagen wollen, so ungern von der sinnlicheu Welt trennen. „Es wird nur dem Guten", sagt er, „die herbe Weisung ertheilt, daß er nichts Gutes zu erwarten hat, die Lebenslust und der Lebensmuth des Schlechten, mit dem das Glück buhlt und dem die Erde gehört, kann eine solche Wahrheit nicht dämpfen . . . . . Dagegen wird man nicht leicht finden und nachweisen können, daß sie Leben und Dasein überhaupt und an und für sich verdammen, oder auf eine solche Verdammung hinleiten; sie geben nicht selten die höchste Schätzung desselben zu erkennen, indem sie nur die Klage

---

1) Phaedon p. 59 a: Διὰ δὴ ταῦτα οὐδὲν πάνυ μοι ἐλεεινὸν εἰσῄει, ὡς εἰκὸς ἂν δόξειεν εἶναι παρόντι πένθει· οὔτε αὖ ἡδονὴ ὡς ἐν φιλοσοφίᾳ ἡμῶν ὄντων, ὥσπερ εἰώθειμεν· καὶ γὰρ οἱ λόγοι τοιοῦτοί τινες ἦσαν· ἀλλ' ἀτεχνῶς ἄτοπόν τί μοι πάθος παρῆν καί τις ἀήθης κρᾶσις ἀπό τε τῆς ἡδονῆς συγκεκραμένη ὁμοῦ καὶ ἀπὸ τῆς λύπης, ἐνθυμουμένῳ ὅτι αὐτίκα ἐκεῖνος ἔμελλε τελευτᾶν· καὶ πάντες οἱ παρόντες σχεδόν τι οὕτω διεκείμεθα, ὁτὲ μὲν γελῶντες, ἐνίοτε δὲ δακρύοντες.

2) Ueber das Pathetische, sämmtl. W. Bd. IX, S. 383.

und Trauer über dessen jammervolle Verkümmeruug und Zermalmung laut werden lassen; ihre Helden und tragischen Figuren werfen zuweilen, indem sie untergehen, noch einen sehnsuchtvollen Blick auf Leben und Natur zurück und erkennen scheidend und mit um so tieferer und lebhafterer Empfindung den Werth dessen, was sie aufzugeben gezwungen sind". Daumer's eigene Worte sprechen sehr für die Forderung des Aristoteles, daß der tragische Held kein διαφερων, keine durch übergroße bewußte Tugenden oder Laster außerhalb der bessern Menschheit stehende Person sein soll. Es müssen Menschen sein, wie Schiller sagt, Menschen im vollen Sinne des Wortes. Nehmen wir die Worte des Philosophen in diesem Sinne, und so müssen sie genommen werden, wenn sie nicht zu großen Mißverständnissen Veranlassung geben sollen, so wird jener Vorwurf auf ein sehr geringes Maß zurückgeführt. Bezüglich dieses tragischen Leidens hat Schiller die beste Anleitung gegeben, wenn er sagt: „Pathos ist die erste und unnachläßliche Forderung an den tragischen Künstler, und es ist ihm erlaubt, die Darstellung des Leidens so weit zu treiben, als es, ohne Nachtheil für seinen letzten Zweck, ohne Unterdrückung der moralischen Freiheit geschehen kann. Er muß gleichsam seinem Helden oder seinem Leser die ganze volle Ladung des Leidens geben, weil es sonst immer problematisch bleibt, ob sein Widerstand gegen dasselbe eine Gemüthshandlung, etwas Positives, und nicht vielmehr etwas negatives oder ein Mangel ist". Einen solchen negativen Widerstand sehen wir bei Socrates, dessen Untergang daher auch andere Gefühle, wohl ähnliche, aber nicht dieselben erweckt, wie das Trauerspiel, und zunächst solchen negativen Widerstand will Aristoteles durch jene Forderung aus der Dichtung fern halten.

Von der größten Wichtigkeit unter den Andeutungen, welche Aristoteles über die Bedeutung von Katharsis gibt, ist immerhin das, was in der Politik über die musikalische Katharsis gesagt ist. Vor Allem sehen wir hier die kathartische von der ethischen Wirkung unterschieden, und da nun einmal in der Poetik blos von der Katharsis und der von ihr ausgehenden ἡδονη die Rede ist, so haben wir kein Recht, uns auf Aristoteles zu stützen, wenn auch die sittliche Wirkung

in die Tragödie herein gezogen werden soll. Es steht zudem fest, daß der Begriff von Katharsis, welcher in der Politik einfach angegeben ist, in der Poetik aber weiter hätte erläutert werden sollen, jedesmal wesentlich derselbe ist, und daß dieser Begriff eine erleichternde Entladung der durch das Pathos hervorgerufenen Empfindungen ausdrückt. Wenn aus Aristoteles selbst etwas für die sittliche Wirkung der Kunst angeführt werden könnte, so wäre es die allgemeine Lehre des Philosophen, daß wir durch sie im Allgemeinen d. h. durch Nachahmung lernen. Das Lernen durch die Nachahmung gibt er als besonders reizend bei allen Künsten an, und will man diese Behauptung auf das Trauerspiel anwenden, so müßten wir also durch dasselbe lernen, oder um die Sache näher zu bezeichnen geistig gebildet werden. Es ist aber nicht nothwendig, ja nicht einmal gestattet, diese Bemerkung auf die außerhalb der Kunstübung selbst liegende Thätigkeit des Menschen zu beziehen. Lassen wir selbst für alle Kunstwerke den Vortheil des Lernens gelten, so bezieht sich dieses doch nur auf die Ausübung der Kunst selbst im Sinne des Sprüchwortes: Uebung macht den Meister. Durch Nachahmung sind mehr die Anfänge der Kunst bezeichnet, je mehr sie sich ausbildet, desto mehr hört sie auf, sich an bereits Gegebenes anzuschließen, nachzuahmen im eigentlichen Sinne. Wir lernen aber dadurch nichts Anderes, als die betreffende Kunst zur Vollendung bringen, das Lernen bleibt stets innerhalb derjenigen Kunstgattung, von welcher es ausgeht und gilt mehr vom Künstler selbst, als von dem, welcher die Kunst genießt. Aristoteles ist weit entfernt, dasselbe auf ein Gebiet überzutragen, welches nicht in die Stellung der jedesmaligen Kunst gehörte.

Zu diesen Andeutungen des Aristoteles gehört auch das eigenthümliche und vielbesprochene Lob, welches er dem Euripides spendet und welches auch von Bernays hervorgehoben worden ist. Der genannte Dichter wurde schon zu seiner Zeit vielfach getadelt, daß er seine Personen so häufig unglücklich enden lasse. Aristoteles nimmt ihn gegen diesen Tadel in Schutz, er vertheidigt es, daß nur solche Gegenstände zur Darstellung kommen, welche sich durch einen derartigen Wechsel des Schicksals auszeichnen, und darum begnügt sich nach

seiner Ansicht das griechische Trauerspiel mit Recht bei der Darstellung der Geschicke weniger Fürstenhäuser, deren Geschichte sich durch große Unglücksfälle oder schreckliche Thaten auszeichnet. Aristoteles steht nicht an, das, was an Euripides zu tadeln ist, zu erwähnen, nennt ihn aber doch den tragischesten Dichter [1]), gerade deßhalb, weil er seine Dichtungen unglücklich — eigentlich tragisch — enden läßt. Euripides schildert am lebhaftesten die unglückliche Lage der Menschheit, bei ihm tritt die Zerrissenheit des Geschlechtes am grellsten hervor, und deßhalb hat seine Tragik die meiste Wirkung, ist bei ihm die Erregung der wehmüthigen Empfindungen am heftigsten, und dieser Umstand ist es, welchen Aristoteles gegen andere Kunstrichter lobend bemerkt. Dieses starke Hervortreten des eigentlich Tragischen kann doch wohl einer sittlichen Wirkung nicht förderlich sein.

Wollen wir nach diesen Untersuchungen die Lehre unseres Philosophen über die Wirkung des Trauerspiels fest stellen, so dürfen wir wohl als das richtige Ergebniß annehmen, daß dasselbe bei unserer Theilnahme für das Bestreben und die Person des Helden unsere Furcht erregt, sein Bestreben möchte im Kampfe mit den ihm entgegen stehenden feindlichen Mächten vereitelt werden, er selbst dabei zu Grunde gehen. Schon mit dieser Furcht wird unser Mitleid angeregt mit der verhängnißvollen Lage des Helden in diesem Kampfe; tritt aber das Gefürchtete ein, so erregt das Mitleid seinen höchsten Grad und nimmt unser ganzes Innere ein. Der Kampf des Helden findet seinen Wiederhall in unserer eigenen Seele, auch wir finden nach dem Bessern ringend unsere Kraft durch die gemeine Wirklichkeit gehemmt, das Bild des Helden ist unser eigenes Leben im vergrößerten Maßstabe, eine allgemeine Erfahrung finden wir am Trauerspiel im einzelnen bestätigt, dies ist das von Aristoteles hervorgehobene Philosophische desselben. Die Theilnahme am Schicksale des Helden erregt daher Unwillen über die ihm und uns entgegen stehende Wirklichkeit (*ὀργη*), Schmerz über die allgemeine Lage des Geschlechtes, Trauer

---

[1]) Cap. XIII, p. 1453 a 23: Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες, ὅτι τοῦτο δρᾷ ἐν ταῖς τραγῳδίαις, καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. τοῦτο γὰρ ἐστιν, ὥσπερ εἴρηται, ὀρθόν. ... Καὶ γὰρ Εὐριπίδης τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.

bei der bewußten oder unbewußten Empfindung, daß keine menschliche Kraft dieser Lage abzuhelfen vermag. Indem aber das Trauerspiel eine Entladung der derartigen Gefühle bewirkt, genießen wir ein tiefes Gefühl der Wehmuth und der mit ihr gepaarten Lust, über welche der Zuschauer nach Göthe's trefflichem Ausspruch zum Nachdenken gar nicht kommen soll und darf. Durch Erregung dieses wehmüthigen Lustgefühles (ἡδονή), in welches sich alle die genannten Empfindungen vereinigen, hat das Kunstwerk als solches seinen Zweck erreicht, was darüber hinausliegt, ist nicht mehr seine Sache.

§ 19. Verschiedene Ansichten.

Werfen wir nun einen kurzen Blick auf die Ansichten der deutschen Aesthetiker über die Wirkung des Drama und insbesondere des Trauerspiels, so werden wir zwar den verschiedensten Auffassungen begegnen, von denen aber keine sich an Göthe anschließt, so daß es den Anschein hat, als ob man seine Stimme absichtlich überhört hätte. Größtentheils tritt uns in der idealen Richtung der neuern Aesthetik die Lehre oder besser gesagt, der Wunsch entgegen, daß das Trauerspiel auf alle Verhältnisse des Lebens in der Weise, wie sie in ihm eine Darstellung finden können, veredelnd wirke und zur sittlichen Vervollkommnung verhelfe. Diese veredelnde Absicht, meint man, soll gleichwohl in der Dichtung nicht so derb und offen uns entgegen treten, wie in den ersten Anfängen des deutschen Drama, sondern so, wie man dem Kranken eine bittere Pille in eine schöne und süße Hülle einwickelt. Die erstrebte Wirkung des ersten deutschen Drama war anfangs religiöse, dann meist politische Belehrung, sie dauerte fort bis auf Gottsched, welcher zum Theil aus ästhetischen, zum Theil aus Rücksichten seiner Stellung die politischen Anspielungen vermeidet. Theoretisch erhielt die sittliche Wirkung des Theaters durch Lessing volle Ausbildung und durchgehende Anerkennung.

Schiller ist im allgemeinen der Lehre von der sittlichen Wirkung des Trauerspiels nicht so abgeneigt als Göthe, ohne aber auf Lessings schroffe Ansichten einzugehen. Seine ganze Lehre läßt sich wohl in

den Satz zusammen fassen: „Es ist gewiß, daß jedes Vergnügen, insofern es aus sittlicher Quelle fließt, den Menschen sittlich verbessert" [1]). Dieser Satz wäre sehr klar, wenn wir über den Begriff der sittlichen Quelle, aus welcher ein solches Vergnügen fließen soll, nicht in Schwierigkeit gerathen müßten. Was besonders das Trauerspiel betrifft, so ist seine Darstellung des Unterganges eines an sich guten und unverwerflichen Charakters und der straflose Ausgang eines schlechten und gemeinen nach unsern gewöhnlichen menschlichen Begriffen eine sehr getrübte sittliche Quelle. Schiller gibt neben der Empfindung auch dem Verstand einen Antheil an der tragischen Dichtung und erscheint dadurch der Reflexion nicht so abhold als Göthe. Als vorzüglichste Aufgabe des Drama bezeichnet er daher, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Neugierde befriedigt, das Schicksal und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei. Ausgehend von der von Aristoteles abweichenden Ansicht, daß der Zweck der Dichtung zunächst und vorzüglich durch die Form derselben zu erreichen sei, lehrt er, daß Zweck und Form im genauesten Verhältnisse stehen, der erfüllte Zweck wird das Resultat der glücklich beobachteten Form sein: „Der Zweck der Tragödie ist Rührung; Nachahmung einer zum Leiden führenden Handlung" [2]). Diese Rührung besteht im Mitleid mit dem Leiden des Helden. Die mitleidige Rührung kann auch von andern Dichtungsarten verfolgt werden, aber nicht ausschließlich, dem Trauerspiel dagegen kommt nur diese Empfindung zu; eine Tragödie ist tadelhaft, wenn sie einen andern Zweck als diesen erreichen will, so daß auch Schiller einen unmittelbaren moralischen Zweck ausschließt: „Ist der Zweck der Kunst selbst moralisch, so verliert sie das, wodurch sie allein mächtig ist, ihre Freiheit, und das, wodurch sie allein wirksam ist, den Reiz des Vergnügens" [3]). Eine mittelbare sittliche Wirkung derselben erkennt Schiller gleichwohl an, denn „die Lust am

[1]) Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Sämmtl. W. Bd. XI, S. 417.

[2]) Sämmtl. W. XI, 458.

[3]) Ebendas. S. 417. /418

Schönen, am Rührenden, am Erhabenen stärkt unser moralisches Gefühl, wie das Vergnügen am Wohlthun, an der Liebe u. s. f. alle diese Neigungen stärkt." In allen denjenigen Fällen, wo Schiller, besonders in dem genannten Aufsatze, von moralischer Zweckmäßigkeit redet, ist nicht der Zweck einer sittlich verbessernden Wirkung gemeint, sondern die Zweckmäßigkeit, welche der zu besprechenden Handlung als solcher inne wohnt. Ueberall sehen wir bei Schiller als nächster Zweck aller Kunst, besonders der tragischen, das Vergnügen hervortreten: „Wo man das Vergnügen als oberſten Zweck der Kunst vernachlässigt und als solchen eine versittlichende Wirkung erzielen will, kann nur Mittelmäßiges erzeugt werden, wo man dies von den Künstlern verlangt, treibt man sie aus ihrem eigenthümlichen Gebiete, um ihnen einen Beruf aufzudrängen, der ihnen fremd und unnatürlich ist." Wie die offen ausgesprochene Ansicht Schillers, so verhalten sich auch seine Dramen zur sittlichen Wirkung. Sie wollen uns rühren und dadurch Vergnügen gewähren. Ein leiser Anklang einer deutlicheren sittlichen Wirkung herrscht in seinen ersten Stücken. Es kann nicht geleugnet werden, daß sie gerade in der Zeit, in welcher sie erschienen, nicht etwa blos ergötzen wollten, sondern auch das Streben nach Freiheit fördern, nach welcher gerade die damalige Zeit im heftigen Ringen begriffen war; eine ähnliche Beziehung finden wir aber auch bei den frühern Dichtungen Göthe's, welcher dieselbe am meisten in seinen Lustspielen hervortreten läßt. In Allem sehen wir, daß bei Schiller die moralische Wirkung noch sehr in den Hintergrund tritt.

Sehr unbestimmt ist das, was A. W. v. Schlegel über die Wirkung des Trauerspiels sagt. Nicht der Anblick des Leidens macht nach ihm dessen Wirkung aus, eben so wenig die poetische Gerechtigkeit, die Belohnung des Guten und die Strafe des Bösen, eben so wenig können überwundene Schwierigkeiten der Grund des Vergnügens sein [1]). Auf allen diesen Punkten beruht die einzige Wirkung der Tragödie nicht, doch hat auch jeder von ihnen seinen Effect und kann

---

[1]) Kritische Schriften, II, S. 317.

im Allgemeinen zur Wirkung des Trauerspiels beitragen. Diese besteht aber eigentlich in der Befriedigung, welche es uns schließlich gewährt: „Was in einem schönen Trauerspiel aus der Theilnahme an den dargestellten gewaltsamen Lagen und zerreißenden Leiden eine gewisse Befriedigung hervorgehen läßt, ist entweder das Gefühl der Würde der menschlichen Natur durch große Vorbilder geweckt, oder die Spur einer höhern Ordnung der Dinge, dem scheinbar Unregelmäßigen der Begebenheiten eingedrückt und geheimnißvoll darin offenbart, oder Beides zusammen" [1]). Das Gefühl der Würde der Menschennatur und die Spur der höhern Ordnung der Dinge können aber keine unmittelbaren Eindrücke sein, weil ihrer der Zuschauer erst durch Nachdenken inne wird, nicht durch blose Anschauung. Zudem sind gerade diese beiden Umstände in den meisten Trauerspielen sehr fraglich, oder ist es nicht häufig der Fall, daß die Würde der menschlichen Natur von den gemeinen Repräsentanten derselben geradezu mit Füßen getreten wird? oder ist eine höhere Ordnung der Dinge, wenn Regulus, der edle Freund des Vaterlandes, von den erbitterten Feinden wehrlos gemordet wird? Aus dem Grunde des Vergnügens, wie ihn Schlegel angibt, entspringt für ihn der Zweck des Trauerspiels. Es soll zwar an und für sich nur den Zweck haben zu ergötzen, allein: „wenn der tragische Zweck einmal als Lehre dargestellt werden soll, so sei es diese, daß um die Ansprüche des Gemüthes auf innere Eigenthümlichkeit zu behaupten, das irdische Dasein für nichts zu achten sei, daß alle Leidenschaften erduldet, alle Schwierigkeiten überwunden werden müssen" [2]). Hier hätten wir schon einen klar ausgesprochenen sittlichen Zweck, der aber der thatsächlichen Dichtung nicht wenig widerspricht, denn wenn es uns in der „Ueberwindung der Schwierigkeiten" ebenso ergehen soll, wie dem untergehenden Helden, so dürfte hierin keine große Aufforderung zu einem Versuche liegen.

Vollkommen stimmt mit Lessing's Meinung in der vorliegenden Frage Herder überein. Seine Ansichten über das Drama finden

---

[1]) A. a. O. Bd. I S. 109.

[2]) Krit. Schr. I, S. 113.

sich sehr zerstreut, am deutlichsten in seinen kleinen Aufsätzen zur schönen Literatur. Der sittlich bessernde Zweck ist ihm die erste und vorzüglichste Aufgabe des Trauerspiels und zwar in einem ebenso unmittelbaren und ausschließlichen Sinne als bei Lessing. So sagt er über den „Tellheim" des Letzteren[1]): „Wen solche Comödien und Trauerspiele nicht bearbeiten können, der möchte durch Worte schwer zu bearbeiten sein". Darum soll auch der Dichter die einzelnen Stände auf das Theater bringen, wie es Lessing in „Emilie Galotti" gethan. Diese Ansichten glaubt er selbst in Aristoteles begründet zu finden, denn ihm wie Lessing gilt unser Philosoph als unfehlbarer Lehrer des Drama. Aehnlich wie Herder in theoretischer ist in practischer Beziehung Collin Lessing nachgefolgt, blieb aber mehr ein Nachahmer der theoretischen Anweisungen als der eigenen Dichtungen Lessing's. Sein „Regulus" hat alle Vorzüge, aber auch alle Schwächen der Lessing'schen Theorie, gehört aber nichts desto weniger zu den bessern Dramen unserer Literatur. Vornehmlich wird darauf gesehen, einen sittlich bildenden und ermunternden Eindruck im Zuschauer zu hinterlassen. Der Dichter stellt sich die Aufgabe, zu zeigen, daß die persönliche Pflicht gegen sich und seine Familie der Pflicht gegen das Gemeinwohl, den Staat, nachsteht. Es lag darum auch in seinem Vortheile, den Lohn dieser großen That, den Fall Carthago's, von Fern zu zeigen.

Bei Solger ergibt sich die Wirkung der Kunst und insbesondere des Trauerspiels aus seiner Ansicht über das Schöne überhaupt. Wie die schönen Dinge nicht ihrer selbst wegen, sondern in Folge der durch sie ausgedrückten Idee schön sind, so besteht ihre Wirkung darin, daß sie uns die Beständigkeit der Idee beim Wechsel der einzelnen Dinge vorhalten. Die Kunst tritt aus dem Reiche der natürlichen Wirklichkeit in das der geistigen über, und da von einer solchen Ansicht bei Aristoteles keine Spur sich findet, so erklärt es sich, daß Solger nur dessen Lehre bezüglich der Form des Trauerspiels gut heißt. Das tragische Vergnügen nennt er eine Beruhigung,

[1]) A. a. O. Bd. VII, S. 122.

sie besteht in dem Bewußtsein des Zuschauers von der Beständigkeit der Idee. Der Held muß zu Grunde gehen, um die Idee siegen zu lassen, der Untergang der Idee als Existenz im Helden ist die Offenbarung derselben als Idee [1]). Der Untergang des Einzelnen ist darum die Bürgschaft für die Existenz der ganzen Menschheit. Damit dieser Untergang ermöglicht werde, muß im Helden etwas der Idee, für die er kämpft, Widersprechendes sein, er muß einen Fehler haben. Vergleichen wir diese Lehre mit der wirklichen Erscheinung des Trauerspiels, so finden wir bald, daß sie ebenso wenig mit ihr übereinstimmt, als die Ansicht Schlegels. Bezüglich der Idee sehen wir, daß sie, welche als blose Idee noch keine Verwirklichung hat, durch das Bestreben des Helden zur Verwirklichung gebracht werden soll, daß aber im Trauerspiel dieser Versuch scheitert, der Held selbst in ihm zu Grunde geht, allerdings an einem Fehler, aber nicht an einem Verbrechen, sondern einem Mangel, an dem alle Menschen leiden, und eben deßhalb muß uns das Trauerspiel die Gewißheit geben, daß es dem Menschen nie möglich ist, die Idee zu verwirklichen. Mit dem Helden fällt auch seine Idee, oder es wird wenigstens durch seinen Fall die Verwirklichung derselben in eine ungewisse Zukunft verschoben. Die Gewißheit hievon ist eben das Tragische und steht der Beruhigung Solger's gerade entgegen. Die Idee, welche nach dem mißlungenen Versuche ihrer Verwirklichung noch bleibt, ist ein bloses Gedankending, ein blos vorgestellter Zustand, dessen Bedürfniß für uns wir zwar fühlen, das zu befriedigen aber die besten des Geschlechtes nicht im Stande sind. Die Bürgschaft für die Existenz der Menschheit ist ebenso beschaffen, denn wenn das Gute untergeht, so bleibt uns allerdings die sehr traurige Bürgschaft, daß das Schlechte und Gemeine die Oberhand behält und fortbesteht. Diese beiden Umstände, welche Solger's „Bürgschaft" und „Bestand der Idee" gerade widersprechen sind es, welche uns nicht beruhigen, sondern wehmüthig stimmen und das Bedürfniß eines bessern Zustandes nur noch fühlbarer machen.

---

[1]) Solger, Aesthetik S. 311.

Ein entschiedener Gegner derjenigen, welche im Trauerspiel nur Rührung und Erschütterung suchen, ist Tieck. Mit Schiller's „Rührung" findet er sich in keiner Weise zurecht. Den sittlich bildenden Zweck des Drama hält er im Allgemeinen aufrecht, ohne sich näher über die Art und Weise dieser Wirkung auszusprechen; daß er aber ähnlich wie Lessing dieser Ansicht huldigte, ergibt sich wie aus der Haltung seiner eigenen Dichtungen, so aus manchen Stellen seiner „dramaturgischen Blätter", wo er den bildenden Charakter einzelner Stücke lobend hervorhebt. Diese Versittlichung scheint ihm zunächst in der Mäßigung der Leidenschaften zu liegen, in der Anleitung für den Zuschauer, seiner eigenen Leidenschaften so viel als möglich Herr zu werden. Aus dieser seiner Ansicht zieht er auch die Folgerung für den Dichter, die Leidenschaften und Leiden seiner Helden nicht zu stark zu schildern, damit er nicht vielmehr Schrecken als Mäßigung derselben hervorbringe.

Bestimmter als Solger und Tieck spricht sich **Hegel** über die Wirkung der Kunst und des Trauerspiels aus [1]. Der Zweck der Kunst ist Nachahmung und Täuschung, sie gewährt Belehrung, Reinigung der Leidenschaften, **moralische Vervollkommnung**, diese aber durch ideellere Mittel, nicht durch platte Reflexion. Die Wirksamkeit, in den Leidenschaften das Reine vom Unreinen zu scheiden, ist der Maßstab der Kunst. Es ist also hier der Zweck der Kunst von ihrer Wirkung getrennt und zwar so, daß der Zweck als Nachahmung und Täuschung ihr selbst inne wohnt, die Wirksamkeit dagegen auf den Zuschauer sich erstreckt. Der Begriff der Täuschung dürfte jedoch der sittlichen Vervollkommnung nicht sehr zu Statten kommen; denn wenn der Zuschauer diesen Zweck der Kunst kennt, so wird er auch die beabsichtigte sittliche Wirkung als Täuschung erkennen und sich wenig von ihr berührt fühlen. Diese Wirkung selbst wird nun von Hegel als eine dreifache angegeben, sie gewährt Belehrung, Reinigung der Leidenschaften, sittliche Vervollkommnung, welche die Folge der Belehrung und Reinigung ist. Die Forderung, daß diese

---

[1]) Aesthetik, S. 66 ff.

Vervollkommnung nicht durch Reflexion erreicht werde, stimmt mit der Belehrung nicht wohl überein, denn diese läßt sich ohne Reflexion schwerlich beibringen. Die Kunst und das Drama bieten uns wohl eine Anschauung, aber nicht Belehrung. Die aristotelische Furcht erklärt Hegel zweifach, als Furcht vor der Macht des Aeußern und Endlichen und als Furcht vor der Gewalt des an und für sich Seienden, welche letztere die eigentlich tragische Furcht ist. Auch das Mitleid hat einen doppelten Gegenstand, die gewöhnliche Rührung vor den Leiden des Helden und die Sympathie mit der zugleich sittlichen Berechtigung desselben [1]). Diese Eintheilung dürfte indessen kaum dem Aristoteles entsprechen, denn das Aeußere und Endliche steht nur im Dienst des an und für sich Seienden, wenn wir das Schicksal so nennen dürfen und beide nicht etwa nur von der unerklärlichen Wirksamkeit des „Aeußern und Endlichen" hergenommene Begriffe sind, so daß es keiner solchen Zweitheilung bedurfte. Das letzte in der Tragödie ist die Befreiung des Geistes, insofern am Ende die Nothwendigkeit dessen, was dem Individuum geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und insofern das Gemüth wahrhaft sittlich beruhigt ist, erschüttert durch das Loos des Helden, versöhnt in der Sache. Gegen die sittliche Befriedigung erheben sich aber die gleichen Widersprüche von Seiten der wirklichen Dichtungen, wie gegen Solgers Beruhigung. Daumer nennt diese Ansicht Hegels eine pantheistisch-optimistische Manier: „da in die so unmittelbar und ohne apocalyptisches Ueberschreiten der Gegenwart weltbejahende Philosophie dieses Denkers die zerreißende Weltanklage der tragischen Poesie nicht paßt, so legt er in die Tragödie etwas Versöhnendes, Ausgleichendes hinein, das wenigstens da, wo das Tragische in seiner vollen Reinheit, Schärfe und Tiefe hervortritt, so wenig vorhanden ist und aufgezeigt werden kann, daß er dies in einigen Fällen selbst zu gestehen gezwungen ist" [2]). Die ganze sittliche Befriedigung soll durch den Fehler des Helden herbei geführt werden. In solcher Weise würden wir aber nur befriedigt werden können, wenn der Held wirklich den Tod ver-

[1]) Aesthetik III, S. 531.

[2]) Daumer, a. a. O. S. 231.

dient hätte, wenn er ein Verbrecher wäre, und ein solcher kann wiederum nicht Gegenstand eines Trauerspiels sein; es ist noch erst die Frage, ob selbst auch beim Tode eines Verbrechers das Gefühl so ganz an der Befriedigung des Verstandes Theil nimmt. Eine wirkliche sittliche Befriedigung würde das Tragische an der Dichtung völlig vernichten.

Diese Befriedigung führt zu der bei den Romantikern vielfach angetroffenen und dargestellten Meinung, daß im Drama die Guten schließlich glücklich, die Bösen entlarvt werden und ihrer Strafe verfallen, wie wir dies besonders im „Kätchen von Heilbronn" dargestellt finden, wo Kätchens Treue ihren Lohn, Kunigundens Bosheit die verdiente Strafe erhält. Das neuere Drama hat die allgemeine moralische Wirkung noch mehr im Einzelnen verfolgt und nicht nur im Lustspiel, sondern auch im Trauerspiel zu Belehrungen über Politik, über Fragen des gewöhnlichen Lebens und besonders der Religion ausgedehnt. In letzterer Beziehung ist das bekannte Stück von Gutzkow „Uriel Akosta" bemerkenswerth, welches durch seinen offenen Kampf gegen eine sichere religiöse Ordnung den Anspruch auf Kunstwerth ziemlich verliert. Das Tragische ist hier ohne alle Bedeutung, denn wenn der Verfasser seinen Haß gegen religiösen Zwang genugsam dargestellt zu haben glaubt, begehen die beiden Liebenden einen ungerechtfertigten Selbstmord, der um so unvernünftiger erscheint, als bei weitem nicht alle Mittel, sich zu erhalten, erschöpft sind, und bei der Aussicht auf Gelingen, die ihnen doch noch immer geblieben ist, fast als bloser Muthwille erscheint. Viel edler tritt die Absicht sittlicher Besserung im „Thomas Morus" und den andern Stücken von O. v. Redwitz hervor. Im ersten wird gezeigt, wie das innere Seelenglück eines unbescholtenen Mannes in den größten Widerwärtigkeiten, in Undank und Verkennung nicht gestört wird, wie er dennoch in Allem seine Pflicht thut, selbst unabhängig vom augenblicklichen Willen seines Fürsten; in der schwierigsten und unglücklichsten Lage bleibt ihm der Trost seiner Philosophie und der Religion. Der Tod desselben erscheint allerdings mehr dem eines Socrates, als dem eines Cäsar oder einer Maria Stuart gleich und dürfte wohl zu dem zu rechnen sein, was Aristoteles als gräßlich im Trauerspiel nicht dargestellt haben will.

Fast dasselbe, was Solger und Hegel mit Beruhigung und sittlicher Befriedigung bezeichnen, wird von Vischer und Carriere Versöhnung und Beschwichtigung genannt. Ersterer spricht sich entschieden gegen eine pathologische Wirkung des Trauerspiels aus [1]). Er nennt dieselbe eine dem Dichter selbst nahe liegende Gefahr: „Die pathologische Aufregung ist eine Klippe, die dem Drama vermöge seines innern Wesens nahe liegt" [2]). Die sittliche Wirkung baut er auf den Satz, daß das Gute vom Schönen nicht getrennt werden kann und daß das Sittliche des Schönen höchster Zweck sei. „Indem die Idee", sagt er [3]), „sich zuletzt in höchster Bedeutung als der sich verwirklichende sittliche Zweck, hiemit als das Gute dargestellt hat, so ist das Schöne seinem Inhalte nach einfach mit diesem als identisch zu fassen". Deßhalb kommt der Kunst im Allgemeinen und besonders dem Trauerspiel eine heilende sittliche Wirkung zu [4]). Daß aber die griechische Tragödie dieser Wirkung nicht entspricht, hat Vischer ebenso wie Solger eingesehen und stellt sie darum in den geraden Gegensatz zu der unserigen. „Was den Griechen normal war", sagt er, ist uns anormal, daher ist eine moderne Schicksalstragödie eine schlechte Tragödie." In der modernen Charakter-Tragödie, wo das Schicksal des Helden unmittelbar aus seiner Denkungsart sich ergibt, liegt die Reflexion und durch sie die sittliche Wirkung allerdings näher. Allein nicht der Charakter eines Helden kann seinen Untergang nach sich ziehen, sondern seine That, ohne That kann es kein Mißlingen derselben geben; der Charakter kann nur dazu dienen, die dargestellte That als mit der betreffenden Persönlichkeit nicht im Widerspruche stehend erscheinen zu lassen. Eine Tragödie, in welcher der Untergang des Helden blos aus seinem Charakter, nicht aus seiner That sich ergibt, ist ein Unding. Carriere, welcher sich im Ganzen an die genannten Aesthetiker anschließt, findet die aristotelische Reinigung in einer geistigen Heilung, also auch einer *ἰατρεια*, wie Bernays die

[1]) Aesthetik S. 1403.
[2]) Ebendas. S. 1404.
[3]) Aesthet. § 22.
[4]) Vgl. S. 1430.

Katharsis erklärt, welche sich auch dadurch etwas der Bernays'schen zu nähern scheint, daß sie als Versöhnung und Beschwichtigung des Gemüthes bezeichnet wird; doch liegt bei Carriere diese Beschwichtigung in der Versöhnung des Helden mit seiner Idee, welche im Stück selbst vor sich geht. Wir kommen also doch wieder zu demselben Widerspruch, den wir bei jenen Aestetikern fanden, welche sich an Solger anschließen, denn wie soll sich der Held mit seiner Idee versöhnen, wenn er im Streben nach ihr untergeht, also die Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung nicht blos für sich, sondern auch für die ganze Menschheit einsehen muß?

Es ist nicht zu leugnen, daß die von der Aesthetik vertretene Lehre von der sittlichen Wirkung und Veredlung des Trauerspiels und des Theaters überhaupt die allgemeine Ansicht unserer Zeit ist. Die Gründe dieser Erscheinung sind nicht weit zu suchen. Wo die Innigkeit und Wärme der religiösen Ueberzeugung nachgelassen hat, sieht man sich instinktmäßig nach einem andern Mittel um, die Lehren der Sittlichkeit, ohne welche nun doch einmal die Menschheit nicht bestehen kann, in einer andern Einrichtung anzubringen. Da soll sich denn der gutmüthige Spießbürger in's Theater schleppen lassen, um dort auf Kosten der Kunst mit der Weisheit der jedesmaligen Zeitrichtung bekannt gemacht zu werden. Andere wiederum, Männer, welche es mit der Religion ehrlich und gut meinen, sind von der allgemeinen Meinung so eingenommen, daß auch sie dem Theater dieses Zugeständniß machen zu müssen glauben. Ein entschiedener Anhänger dieser Richtung ist Hettner, welcher im Drama den wichtigsten Hebel der sitlichen und künstlerischen Volksbildung sieht, mit der Bedingung, daß das Schauspiel seine Lehren und Beispiele in der Weise gebe, daß die künstlerische Form nicht leidet und es nicht in eines der platten Moralstücke ausarte, deren Hauptsache die möglichst kräftige und sichtliche sittliche Bearbeitung des Zuschauers ist, und wo sich dann die Entwickelung wie ein deus ex machina unabhängig von dem bisher Verhandelten ergibt.

Sollten aber nicht alle Dichter für die sittliche Wirkung des Trauerspiels zu Hülfe gerufen werden können, durch den Umstand, daß sich in allen ihren Dichtungen mehr oder weniger sittliche Sprüche,

Lebensregeln und Ansichten über die Welt und ihre Dinge ausgesprochen finden? Ja gerade bei Göthe, welcher doch eine sittliche Wirkung des Trauerspiels auch im entferntesten Sinne in Abrede stellt, sind solche Aussprüche besonders häufig: sollte nicht hier das Genie des großen Dichters mit seinem Verstande in Widerspruch gerathen sein? Göthe greift selbst zu den Aussprüchen der Bibel, um sie seinen Dichtungen einzuflechten, und diese sind doch in der edelsten Absicht einer möglichst eindringenden moralischen Wirkung ausgesprochen. — Auch solche Sprüche gehören zur Darstellung des Trauerspiels. Allein wir haben da, wo von der Denkungsart gesprochen wurde, gesehen, daß sie zwar Vieles zur Begreiflichkeit der Charaktere beitragen und als Mittel zu deren Schilderung den meisten Dramen unentbehrlich sind, daß aber auch in dieser Verwendung ihr einziger Zweck liegt. Will sie der Dichter gebrauchen, um sein Publikum nicht über die betreffenden Personen, sondern über allgemeine Wahrheiten und Sittenregeln aufzuklären, so entfremdet er sie ihrem eigenen Zwecke, zerreißt dadurch seine Darstellung und stört die Aufmerksamkeit, indem er plötzlich die Figur eines Philosophen annimmt und seine anschauliche Darstellung als Dichter vergißt. Solche Aussprüche müssen also genau dem Charakter der betreffenden Personen angepaßt sein und in der Verdeutlichung desselben ihr Ziel finden, der Dichter selbst braucht sich nicht einmal zu fragen, ob sie an sich wahr oder falsch sind, wenn sie nur jenem Ziele entsprechen. Es wird deßhalb auch mit Recht besonders von Euripides getadelt, daß er durch solche allgemeine Redensarten den Faden seiner Darstellung unterbreche, den Zuschauer nicht belehre, sondern ihn in der Anschauung verwirre.

§ 20. Das Tragische und seine Wirkung.

Nach Auseinandersetzung der verschiedenen Ansichten über die Wirkung des Trauerspiels dürfte die Frage an sich klar sein, und es ist nun unsere Aufgabe, die verschiedenen Beziehungen derselben zu betrachten, jeder ihr Recht und ihre Stellung anzuweisen und hieraus die Wirkung des Trauerspiels im allgemeinen zu entwickeln. Die Ansicht, daß das Gute und das Schöne in ihrer höchsten Gestaltung

untrennbar sind, ist vollkommen richtig, ihr Verständniß aber hängt wesentlich vom Verständniß des Guten und seines Begriffes ab. Der Begriff des Guten aber ist nicht einfach, sondern gliedert sich nach den verschiedenen Seiten, nach welchen hin es betrachtet wird, in verschiedene Beziehungen, wie dies von Aristoteles in der angezogenen Stelle der Ethik mit Recht hervorgehoben worden ist. Die beiden Hauptarten des Guten sind das Gute an sich und das zweckdienliche Gute. Das Gute an sich ruht in der Sache selbst; sie ist gut, insofern sie ihrem Begriffe entspricht, denselben vollkommen darstellt. Dieses Gute besteht zuerst in der Vollzähligkeit der zum Begriffe eines Dinges wesentlich gehörigen Theile. Das Fehlen eines Theiles ist das Schlechte der Sache. Dann aber besteht es in der richtigen Ordnung der Theile, der zweckmäßigen Beziehung derselben untereinander und zum Ganzen und fällt hier mit dem Schönen zusammen. Sofern ein unvollständiges Ding als das, was es sein soll, nicht schön genannt werden kann — wie die Reste eines Tempels kein schöner Tempel, sondern nur als Reste schön genannt werden — ist jedes Ding, welches seinem Begriffe nach gut und vollkommen ist, auch schön zu nennen und umgekehrt. Diese Güte kommt jedem Kunstwerke zu und ist ihm in der Weise nothwendig, daß es ohne sie weder schön, noch Kunstwerk sein kann. Anders verhält es sich mit der zweiten Art des Guten, welches als Mittel zu einem außer ihm liegenden Zwecke dient und allgemein mit dem Namen des Brauchbaren bezeichnet wird. Dieses Gute zerfällt je nach der Verschiedenheit des Zweckes unter verschiedene Gesichtspunkte. Selbst eine schlechte Sache, welche zu einem schlechten Zwecke dient, ist in ihrer Beziehung zu diesem Zwecke gut, während eine gute Sache, welche zu Erreichung eines guten Zweckes nichts beitragen kann, in Bezug auf diesen Zweck nicht gut ist. Dies ist das Gute, welches von Socrates mit Unrecht auch das Schöne genannt wird, denn mit ihm hat der Begriff der Schönheit nichts gemein. Eine recht häßliche Sache kann ihrem Zweck vollkommen entsprechen, während das Schönste und Vollkommenste einem außer ihm liegenden Zwecke ganz unangemessen sein kann. Zu dieser letztern Art des Guten gehört das sittlich Gute. Eine Sache ist sittlich gut, wenn sie dem Menschen

zu seinem höchsten Zwecke dienlich ist. Je nachdem nun die Ansicht vom höchsten Zweck und der endlichen Bestimmung des Menschen eine verschiedene ist, gestaltet sich auch der Begriff des sittlich Guten verschieden, er ist abhängig von der Bildung, der Religion und der denkenden Vernunft, abhängig von der Zeit und dem Volke, welchem der Einzelne angehört. Würde sittliche Veredlung und Verbesserung Zweck der Kunst sein, so wäre sie denselben Veränderungen unterworfen, wie der Begriff der Sittlichkeit. Der Christ müßte eine wesentlich andere Kunst haben, als der Heide, der Atheist eine wesentlich andere, als der Gottesfürchtige, Sophocles eine andere als Shakespeare, Phidias eine andere als Michel-Angelo, des Sophocles „Ajax" könnte für uns kein Kunstwerk mehr sein, weil uns der Selbstmord für unsittlich gilt, und Homer's Ilias nicht mehr, weil wir nicht mehr an seine Götter glauben. Es müßte so weit kommen, daß der Missionar und der Philosoph zuerst Künstler sein müßten, weil die Kunst durch ihre größere Anschaulichkeit mehr Bildung und Sittlichkeit zu verbreiten im Stande wäre, als Lehre und Predigt.

Eine ganz andere Sache, als die belehrende Wirkung, ist der Gebrauch der Kunst zur Veranschaulichung der Gegenstände, welche etwa dem Gedächtniß eingeprägt werden sollen. Hier hat die Kunst nicht mehr ihren eigenen Zweck und bleibt in gleicher Weise Kunst, auch wenn sie diesen Zweck nicht erreicht. Ebenso kann die Kunst Lehren und Satzungen wach rufen und vergegenwärtigen; für die Kunst als solche ist dies aber rein zufällig und hängt von den Betrachtungen ab, welche der Beschauer an den Gegenstand derselben knüpfen kann. Die Musik kann in unserm Gemüthe einen tiefen Eindruck hervorbringen und uns empfänglich machen für das, was wir gut und schön nennen, aber uns anweisen, was gut und schön ist, kann sie nicht, dies kann nur unser Verstand und unsere Ueberzeugung. Dieselbe Musik, welche den Empörer aufregt im Kampfe gegen sein Vaterland, begeistert den Treuen zur Vertheidigung desselben, die Musik aber ist nicht schuld weder bei dem einen an seiner schlechten, noch bei dem andern an seiner edlen Handlung. Das Nachdenken des Verstandes, welches zur sittlichen That führt, kann vom sachlichen Gegenstand der Kunst hervorgerufen, nicht aber von

der künstlerischen Darstellung als solcher geleitet und zur Entscheidung gebracht werden. Will dies die Kunst, so hört sie in demselben Maße auf Kunst zu sein und wird Philosophie, Religion oder alles andere, in welchem Maße sie sich als Mittel zu einem außerhalb ihrer selbst liegenden sittlichen oder unsittlichen Zwecke gebrauchen läßt. Das Gute der Kunst, welches in seiner höchsten Gestaltung mit dem Schönen ein und dasselbe ist, ist also nicht die Erreichung eines außer ihr liegenden sittlichen Zweckes, sondern die eigene Vollkommenheit des Kunstwerkes selbst, welche innerhalb desselben ihren Abschluß findet. Es wäre keine große Ehre für die Kunst, wenn sie sich zu jeder Zeit und in jedem Staate einer oft rein zufälligen Ansicht über Sittliches und Unsittliches anschließen und dieser Ansicht dienen müßte. Hieraus folgt, daß auch das Unsittliche nicht Wirkung der Kunst an sich sein kann. Wie der Sittenprediger seine Lehren unter der Form künstlerischer Darstellung bergen kann, aber in demselben Maße aufhört, Künstler zu sein, so kann es auch der, welcher den Samen der Unsittlichkeit in möglichst angenehmer Weise ausstreuen will. Dieser Vorwurf trifft nicht die Kunst, sondern den denkenden Menschen, welcher sie zu seinem Zwecke mißbraucht.

Fällt nicht aber mit dem sittlichen Zweck der Kunst jeder Zweck derselben, oder soll sie gar keine Wirkung auf den Zuschauer hervorbringen? Oder dürfen wir vielleicht zwischen dem Zweck und der Wirkung eines Dinges einen Unterschied machen? Ist ein solcher Unterschied unzulässig, so dürfen wir der Kunst im Allgemeinen einen Zweck keineswegs absprechen. Klarer und deutlicher aber wird unsere Ansicht sich herausstellen, wenn es erlaubt ist, wenigstens einen begrifflichen Unterschied zwischen Zweck und Wirkung zu machen. Zweck eines Dinges können wir dann die Bestimmung desselben zur Erreichung eines außer ihm liegenden Höhern nennen, ohne welche Bestimmung es an seinem Werthe wesentlich verlieren würde, in seinem begrifflichen Dasein aber nicht geschmälert wäre. Einen derartigen Zweck sprechen wir der Kunst ab. Dagegen ist sie keineswegs zwecklos in dem allgemeinen Sinne, in welchem wir unter Zweck diejenige Wirkung eines Dinges verstehen, welche ihm seinem Begriffe nach wesentlich ist, im Unterschiede von derjenigen Wirkung, welche

von der zufälligen Stimmung abhängt, mit welcher wir an den Gegenstand heran treten. Zufällige Stimmungen kann jeder Gegenstand in uns hervorrufen, der eine stimmt uns zur Freude, zum Entzücken, der andere zur Wehmuth und zur Trauer, ein anderer zum Unwillen und zur Entrüstung. An solchen Stimmungen können sich dann in weiterer Entwickelung Betrachtungen knüpfen, welche bestimmte Entschlüsse in uns hervorrufen. Wir sehen z. B. einen schönen Baum, bewundern die Regelmäßigkeit seiner Theile und ihrer Verhältnisse zu einander; wir empfinden eine freudige Stimmung bei seinem Anblick. Werden wir aber in Folge dieser Stimmung zu Betrachtung etwa der Unordnung des eigenen Lebens angeregt, zur Reue über dasselbe veranlaßt, zum thätigen Vorsatz, eine neue Ordnung des Lebens zu beginnen, so wird deßhalb niemand behaupten, der Zweck des Baumes sei eine sittliche Wirkung oder Besserung. Der Vorsatz zur Besserung ging nicht vom Baume aus, sondern von der an die Freude über seine Schönheit zufällig sich anknüpfenden Betrachtung der eigenen Unordnung. Dasselbe kann beim Kunstwerke stattfinden. Die Wirkung, welche seine Betrachtung auf uns ausübt, ist eine Stimmung des Gemüthes, welche unsere mehr oder weniger schlummernden Empfindungen wach ruft, ganz abgesehen von der Möglichkeit, daß sich an diese Empfindungen sittliche oder unsittliche Betrachtungen anknüpfen; vor Allem aber muß der Künstler selbst sich solcher Betrachtungen enthalten. Jede Kunst soll ihrem Wesen nach Empfindungen hervorrufen, verschieden nach der Art und dem Gegenstande derselben.

Um nun jene Empfindungen zu bezeichnen, zu welcher wir durch das Wesen des Trauerspiels veranlaßt werden, müssen wir erst den Gegenstand desselben genauer in's Auge fassen. Dieser ist die leidende Menschheit im Ringen nach einem bessern Zustande, als die Wirklichkeit ihn uns bietet, und das Mißlingen dieses Versuches in Folge der Schwäche selbst der bessern und hervorragenden Glieder des Geschlechtes. Dieser Kampf ist es, an welchem sich nach Schiller die sittliche Freiheit des Menschen zeigt, die Freiheit, sich in der Idee über die gewöhnliche Lage der Dinge zu erheben und den Kampf zur Verwirklichung dieser Idee, zur Erringung eines bessern Daseins

aufzunehmen. Die Menschheit leidet unter der drückenden Last ihrer eigenen Zerrissenheit und Schwäche. Nichts Menschliches ist vollkommen, keine Einrichtung befriedigt uns ganz. Will nun ein Mensch diesen Zustand der Gewöhnlichkeit aufheben, so tritt diese, um ihr eigenes Dasein streitend, ihm entgegen. Da dies Materielle stärker, die Menschheit der Aufgabe ihrer eignen Vervollkommnung nicht gewachsen ist, so behält das Gemeine die Oberhand; der Versuch, sich dagegen zu erheben, wie ihn Antigone, Carl Moor, Egmont und andere Helden des Trauerspiels gemacht haben, endigt mit dem Untergange und erfüllt den Beschauer dieser Verhältnisse mit Wehmuth und Schmerz. Andere, wie Romeo und Julie, Maria Stuart versuchen, weniger thätig auftretend, dieser Last des Gemeinen und Alltäglichen sich zu entwinden, fallen ihm aber doch in die Hände und büßen auch diesen Versuch mit dem Untergang. Das letztere Verhältniß ist ebenso tragisch wie das erste, nur daß ersteres wegen des größern Antheils, den wir nehmen, mehr im Stande ist, eine tragische Stimmung hervorzubringen. In ähnlicher Weise drückt Schelling den Begriff des Tragischen aus. „Es gibt Fälle", sagt er[1]), „wo auch die Seele durch das Band, das sie mit dem sinnlichen Dasein verknüpft, dem Schmerz, der ihrer eigenen Natur fremd sein sollte, unterworfen wird, wo der Mensch sich nicht blos durch Naturkräfte, sondern auch durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt, wo unverschuldeter Irrthum ihn in's Verbrechen und damit in's Unglück reißt, tief gefühltes Unrecht die heiligsten Gefühle der Menschheit zur Empörung aufruft. Es ist dies der Fall aller wahrhaft und im erhabenen Sinne tragischen Zustände, wie sie uns das Trauerspiel der Alten vor Augen stellt". Das Anziehendste und Spannendste an der Darstellung der derartigen leidenden Menschennatur ist, wie schon Aristoteles hervorhebt, die Art und Weise, wie der Untergang herbeigeführt wird, der Wechsel des Schicksals und die Wiedererkennung. In der Art und Weise der tragischen Entwickelung liegt darum die größte Kraft des Dichters, sie bietet am meisten Abwechslung in den

[1]) Sämmtl. W. Bd. VII, S. 313.

verschiedenen Gestaltungen tragischer Erreignisse. Auch das letztere braucht nicht immer denselben Ausgang zu haben. Rahel Varnhagen findet in Göthe's „Tasso" das tragischeste Erreigniß. Ganz seiner innersten Natur zuwider muß sich Tasso am Ende an den halten, der ihm das Abscheulichste ist, im Kampfe mit der Seligkeit seines Herzens und überwunden, sie fahren zu lassen; endlich um das Vernünftige zu ergreifen, die Seele nach der unnatürlichen Lage hinrenken und so das Herz in fremden, rauhen Gehegen ausströmen lassen, welches geboren war, nach seinen selbst erkorenen Himmeln zu strömen. Solcher Todschlag ist ein ewiger Schmerz, ist nicht zu bekämpfen, nicht zu ändern, ist einzig — tragisch [1]). Verliert also auch der tragische Held nicht das Leben, so bleibt doch sein Kampf ohne den gewünschten Erfolg. Es ist darum falsch, wenn man das tragische Vergnügen aus einer geheimnißvollen Lust an Blut und Morden ableiten will, welche dem Menschen allerdings in einem gewissen Grade inne wohnt, die er aber keineswegs hervorrufen, sondern mit seiner ganzen sittlichen Kraft bekämpfen und unterdrücken soll. Treffend hat daher Daumer den Gegenstand des Trauerspiels als den tiefen und unheilbaren Widerspruch bezeichnet, in welchem jede höhere Natur mit Welt und Leben steht und durch welchen mehr oder weniger jeder Bessere zu leiden hat. Diesen Widerspruch kann die Menschheit nie durch eigene Kraft lösen. Die Darstellung desselben und der Unmöglichkeit seiner Abhülfe ist es, was uns wehmüthig berührt, indem wir im kämpfenden und leidenden Helden uns selbst wieder finden. Die Möglichkeit der Eindrücke des Trauerspiels liegt daher in der Zusammengehörigkeit der Menschennatur, deren besonderer Vertreter hier der tragische Held ist. Dieser geht nicht wegen seiner persönlichen Vergehen unter, sondern wegen der allgemeinen Fehler und Schwächen des Geschlechtes, welche er ebensowohl an sich tragen muß, als jeder Andere. „Habe ich gefehlt", spricht darum Maria Stuart, „so waren es menschliche Fehler". In diesen beiden Umständen liegt es, daß die ersten Empfindungen des Trauerspiels, Furcht vor

---

[1]) Rahel, Berlin 1834, II. S. 189. Vgl. Daumer a. a. O. S. 254.

dem Geschick und Mitleid mit dem Mißlingen der That des Helden, einen so tiefen und erschütternden Eindruck auf den Zuschauer machen.

Sehen wir einen edlen Menschen im Kampfe um das Bessere mit der ihm entgegen stehenden schlechtern Umgebung, so empfinden wir zunächst Furcht für den Ausgang dieses Kampfes, welche sich bald mit Mitleid für seine Seelenleiden in diesem Kampfe paart. Unterliegt er, tritt das gefürchtete Ereigniß ein, so wird allerdings die Furcht verschwinden, das Mitleid aber erreicht den höchsten Grad und statt der Furcht gesellt sich zu ihm Unwille, *ὀργή*, wie Aristoteles sagt, über die Urheber seines Falles. Durch die allgemeine Bedeutung dieses Kampfes, der sich in jedem Einzelnen, wenn auch in geringerem Maße, geltend macht, dessen Schwere auf Allen lastet, wird es möglich, daß diese Eindrücke eine tiefe Empfindung der Wehmuth und des Schmerzes in uns wachrufen, deren augenblickliche Aufregung und Entladung uns eine Erleichterung verschafft und ein eigenthümliches Lustgefühl gewährt, welches an wehmüthige Empfindungen sich knüpft [1]). Wundervoll sind die Worte, mit welchen Augustinus diese Wehmuth an tragischen Erreignissen schildert. Niemand, sagt Bernays, hat wohl die ekstatische und hedonische Natur des tragischen Mitleides so tief ergründet und so ergreifend geschildert, wie „der Sohn der Thränen" Augustinus. „Mich riß die Schaubühne hin", so lautet seine Schilderung [2]), voll wie sie war von den

---

[1]) Vgl., was § 18 über die Wirkung nach Aristoteles gesagt ist.

[2]) Vgl. Bernays, a. a. O. S. 177: Rapiebant me spectacula theatrica, plena imaginibus miseriarum mearum, et fomitibus ignis mei. Quid est quod homo ibi vult dolere, cum spectat luctuosa atque tragica: quae tamen pati ipse nollet? Et tamen pati vult ex eis dolorem spectator, et dolor ipse est voluptas ejus. Quid est, nisi mirabilis insania? Nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. Sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? Non enim ad subveniendum provocatur auditor, sed tantum ad dolendum invitatur. Et authori earum imaginum amplius favet, cum amplius dolet. Et si calamitates illae hominum vel antiquae vel falsae sic agantur, ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidiens et reprehendens. Si autem doleat, manet intentus, et

Bildern meiner Leiden und dem Zunder meines Feuers. Was hat es zu bedeuten, daß der Mensch dort Schmerz empfinden will im Anschauen trauriger und tragischer Dinge, die selbst erdulden er nimmer möchte? Und dennoch will der Zuschauer Schmerz davon erdulden, und eben der Schmerz ist seine Lust. Was kann das anders sein, als leidenvolle Gemüthskrankheit? Denn die Rührung ist um so stärker, je mehr man selbst an diesen Trieben krankt; obgleich es, wenn der Mensch es selbst erduldet, Leid, wenn er an Andern theilnimt, Mitleid genannt zu werden pflegt. Aber was kann es denn für ein Mitleid geben bei erdichteten Bühnendichtungen? Der Zuschauer wird ja nicht zum Beistand aufgerufen, sondern zum Schmerz eingeladen; je heftiger der Schmerz, desto mehr Beifall erhält der Darsteller dieser Bilder. Und würden die Jammerschicksale, welche ja längst verschollen oder erlogen sind, so dargestellt, daß der Zuschauer keinen Schmerz empfindet, so ginge er gelangweilt und unzufrieden davon; schmerzt es ihn aber, so bleibt er aufmerksam sitzen, und während seine Thränen rinnen, freut er sich". Besser kann man die Wirkung des Tragischen, das Ineinanderfließen des Schmerzes und der Lust zur unsäglichen Wehmuth bei der Empfindung der Zerrissenheit und des Schuldgefühls, unter welchem wir Alle leiden und das wir selbst nicht von uns wälzen können, besser kann man diese in ihrer Art einzige und den meisten unbegreifliche Rührung nicht schildern. Wenn aber der große Denker gleich darauf meint, daß solche Empfindungen meist die ungeordneten Begierden aufregen, so mag dies wohl mehr aus der Verkommenheit des damaligen Theaters, als aus einer durchdachten Ansicht über den Werth des Trauerspiels sich erklären. Es ist also die Lust des Schmerzes und der Wehmuth, hervorgerufen durch die Anschauung der menschlichen Unseligkeit und Zerrissenheit, welche als Wirkung des Trauerspiels bezeichnet werden muß. Die Entladung und Erleichterung dieser Gefühle, welche stets die Brust des Menschen drücken, ist die Reinigung dieser Empfindungen durch die von jenem zunächst hervorge-

---

gaudens lacrimatur: Lacrimae ergo amantur et dolores? August. Conf. lib. III, cap. 1 u. 2.

brachten Eindrücke des Mitleides und der Furcht. Nicht abweichend hievon ist das, was Sträter in dem genannten Aufsatze als das Wesen des Tragischen bezeichnet [1]: „Das absolut Erhabene des großen gewaltigen Schicksals, nicht das subjectiv Erhabene des einzelnen Charakters, ist das Ziel, auf welche die Tragödie hinarbeitet, sie will uns hinführen zu einer Stimmung, in der wir erschüttert uns gestehen müssen: Sieh, das ist Menschenloos"!

Wozu aber dieses halb diabolische Lustgefühl des untilgbaren Weltschmerzes? Wozu die wiederholte Vergegenwärtigung des Fluches, der auf der Menschheit lastet, daß der Gute vergebens mit dem Bösen ringt? Wird nicht durch diese Lehre die Kunst selbst herabgewürdigt, und wäre es nicht besser, mit Platon das Trauerspiel aus der menschlichen Gesellschaft zu verbannen? — Eben darin liegt sein großer und philosophischer Werth, daß es die allgemeine Weltlage vor Augen hält und sie die Einzelnen nicht vergessen läßt, daß es die bittere Gewißheit wach erhält, daß menschliche Kraft den Bann nicht zu lösen vermag, mit welchem das Böse die Welt fesselt; darin liegt seine hohe Bedeutung und Würde, daß es dieses lastende Bewußtsein entladet und erleichtert. „Die Tragödie", sagt mit Recht Daumer [2], „stellt die traurige, schreckliche, tiefverletzende Wahrheit des realen Weltzustandes und Weltlaufes vor Augen, thut es ohne alle Schonung und Milderung und leitet dadurch auf höhere Standpunkte hin, die über die Sphäre der gemeinen, bürgerlichen Moralitätszwecke, die man ihr unterschiebt, unendlich erhaben sind". Aus dieser hohen Aufgabe des Trauerspiels ergibt sich aber auch wieder die Unmöglichkeit einer sittlichen Vervollkommnung durch dasselbe. Wenn die Zerrissenheit, die es darstellt, durch dasselbe gehoben werden könnte, wenn es dem Menschen die Möglichkeit zeigte, selbst die schwere Last der Schuld abzuwälzen, das Gute zum Sieg, das Böse zum Falle zu bringen, wenn es alle Gegensätze versöhnte, die Idee verwirklichte, kurz, die Stelle der Philosophie und der Religion einnehme und die

---

[1]) Fichte's Zeitschr. f. Philos. Bd. 41, S. 213.

[2]) A. a. O. S. 250.

Menschheit zur sittlichen Befriedigung und Vollkommenheit verhelfe, so wäre das Tragische als allgemeines Weltgesetz entfernt, das Drama könnte nicht mehr Trauerspiel sein, es wäre der höchste Sieg der Menschheit über das in ihr herrschende Uebel, ein Sieg, dessen Unmöglichkeit, selbst für die Besten des Geschlechtes, darzustellen eben Aufgabe des Trauerspiels ist.

Werfen wir noch einen Blick auf den wichtigsten Einwurf, welcher gegen unsere Ansicht von der Wirkung des Trauerspiels gerichtet wird und zugleich der Lehre von der sittlichen Wirkung desselben zu Hülfe kommen soll, wir meinen die Aussagen der Dichter selbst, welche doch am ehesten urtheilsfähig in dieser Sache erscheinen müssen. Solche Aussagen sind von Spengel und Stahr in Anspruch genommen worden. „Den Alten", sagt letzterer [1]), „war der Poet ein Lehrer und Besserer des Volkes, und Aristophanes steht mithin auf dem Boden griechischer Anschauung, wenn er in seinen „Fröschen" seinen Euripides auf des Aischylus Frage:

> So sag' mir was ist's, weßhalb man den Dichter bewundert?

die Antwort geben läßt:

> Der gebildete Geist, die Belehrung ist's, und daß wir *bessern*
> die Menschen.

und späterhin:

> ..... denn so wie für Knaben der Lehrer
> da ist, zu erziehn sie für Tugend und Recht, so *für reiferes*
> *Alter der Dichter.*

Spengel beruft sich unter andern auf den Spruch des Horaz:

> Aut prodesse volunt, aut delectare poëtae.

Wir wollen zugeben, daß dies die wohlüberlegte Ansicht der betreffenden Dichter ist, so gibt uns dies noch keinen ausreichenden Grund, weder dieser Ansicht im Allgemeinen zu folgen, noch sie aus ihrer allgemeinen Stellung auf das Trauerspiel insbesondere überzutragen. Zudem stellt das Ansehen eines Geistes wie Göthe mit seiner ebenso entschiedenen als wohlüberlegten Ansicht nicht blos bezüglich der Kunst im Allgemeinen, sondern auch des Trauerspiels ein

---

[1]) Stahr a. a. O. S. 57.

vollgültiges Gleichgewicht diesen Stimmen entgegen, so daß es doppelt wichtig für die Untersuchung wird, welcher von beiden Parteien unter den Dichtern selbst die richtige Ansicht zuzusprechen ist. Einen andern schlagenden Beweis für seine Meinung findet Stahr im antiken Chor, welcher gleichsam dem Publikum selbst eine Stelle innerhalb des Trauerspiels einräumt. In ihm erscheinen nach Stahr Furcht und Mitleid nicht als Affectionen, die er im krankhaften Uebermaße fertig mitbringt, um sie an den Vorgängen des Trauerspiels zu entladen. Dagegen werden diese Empfindungen, fährt Stahr fort, bei ihm, wie bei jedem normalen Zuschauer erst durch die Tragödie innerlich erzeugt; der Chor denkt und empfindet genau so, wie der Abschluß der Tragödie nach Aristoles und Hegel den sinnigen Zuhörer und Zuschauer denken und empfinden läßt [1]). Der Vergleich ist zwar wenig durchgeführt, doch bleibt es richtig, daß der Chor genau so denkt und empfindet, wie der Zuschauer denken und empfinden soll, wenigstens betreffs des Ergebnisses der That des Helden — wo findet sich aber der Schluß eines Chores, in welchem dieser etwa sagt, daß er über die eine oder andere sittliche Frage eine bessere Ansicht gewonnen, wo auch nur eine Andeutung davon, daß er seine Fehler ablegen, den Vorschriften des Staates oder der allgemeinen Meinung von nun an mit mehr Gewissenhaftigkeit nachkommen wolle?! Dagegen endet fast jeder Chor mit der Ueberzeugung, daß das Gute auf Erden keine Stelle habe, daß auch das Stärkste dem Schicksal erliegt [2]). Zu welchen einfältigen Erklärungen und Ver=

---

[1]) Vgl. Stahr a. a. O. S. 63 u. 64.

[2]) Es dürfte wohl Niemand von sittlicher Vervollkommnung angeweht werden, wenn er den herrlichen Ausgang des „Ajas“ ließt:

ἦ πολλὰ βροτοῖς ἔστιν ἰδοῦσιν
γνῶναι· πρὶν ἰδεῖν δ' οὐδεὶς μάντις
τῶν μελλόντων, ὅ τι πράξει.

oder dem zu den „Trachinierinnen“:

τὰ μὲν οὖν μέλλοντ' οὐδεὶς (ἐφορᾷ)
τὰ δὲ νῦν ἑστῶτ' οἰκτρὰ μὲν ἡμῖν,
αἰσχρὰ δ' ἐκείνοις,

drehungen hat nicht schon der Gedanke verleitet, als ob die griechischen Trauerspiele politische Zwecke verfolgten! Der Einwurf dagegen, welchen Geyer gegen die sittliche Wirkung des Trauerspiels macht, ist nicht haltbar; er meint nämlich, daß man hiezu viele Tragödien zusammenhalten und vergleichen müsse: „erst die Wahrnehmung, daß in sehr vielen Fällen die gereinigte Leidenschaft als die beste sich erwies, könnte uns den Inductionsschluß nahe legen, wonach wir, was wir so vielmal als das Passendste befanden, auch für alle Allgemeinheit als das Beste voraussetzen würden" [1]). Dieser Schluß beruht auf einer Verkennung der allgemeinen Bedeutung des Trauerspiels, des von Aristoteles so vielfach hervorgehobenen *φιλοσοφικον* an ihm, nach welchem selbst ein erfundener Gegenstand gerade wegen der in ihm dargestellten Beziehung zur ganzen Menschheit ebenso anregend wirkt als die Darstellung einer wahren und geschichtlichen Thatsache.

Die vorliegende Untersuchung glauben wir nicht schließen zu dürfen, ohne vorher einen kurzen Blick auf die merkwürdigste Erscheinung der tragischen Dichtkunst, auf das mit Recht sogenannte Weltdrama des großen Meisters unseres Volkes, auf Göthe's „Faust" zu werfen. Wenn es wahr ist, daß sich das Trauerspiel zumeist dadurch vor der Geschichte auszeichnet, daß es einen allgemeinen philosophischen Inhalt hat, so dürfte „Faust" in dieser Hinsicht das ausgezeichnetste Drama sein. Es ist nicht mehr eine Handlung, ein Punkt im Leben und Leiden des Menschen und der Menschheit, welche uns der Dichter vorführt, es ist die Menschheit selbst in ihrem fort-

---

χαλεπώτατα δ' οὖν ἀνδρῶν πάντων
τῷ τήνδ' ἄτην ὑπέχοντι.

Wohl aber ist hier die tiefste Wehmuth über das traurige Menschenloos ausgesprochen. Es sind immer ähnliche Worte wie die der Tochter Zriny's an ihre Eltern:

Die Erde war nicht werth, Euch zu besitzen,
Da sie Euch ihres Glückes Gunst versagte.

(Körner.)

[1]) A. a. O. S. 10.

gesetzten Ringen und Streben nach Befriedigung und Glückseligkeit, aber auch in ihrer Verzweiflung vor der eigenen Schwäche, die ihr nicht erlaubt, das zu erreichen und zu genießen, was sie doch als ihr Ziel begreift. Wir erwarten darum mit Recht von diesem Trauerspiel eine Wirkung, welche der Wirkung aller andern entspricht und als Norm für alle gilt. Welches ist nun der Gewinn, den wir aus dieser Dichtung ziehen? Mit der furchtbaren Gewißheit, für das Höhere und Erhabene da zu sein, das Ziel, welches der Mensch erreichen soll, vor sich zu sehen und es nicht erreichen zu können, so den eigenen Kräften stets entrückt zu wissen, was ihm wesentlich nothwendig ist zu einem glücklichen Dasein, mit dieser zur Verzweiflung führenden Gewißheit beginnt die tragische Lage des Menschen. Allein mit der Unmöglichkeit, sich selbst zu helfen, ist schon sein Schicksal entschieden, entweder er muß verzweifeln oder auf höhere Mächte hoffen. Den Verzweifelnden hindern noch eben die Stimmen der Engel am Selbstmord. Da hat sich aber auch schon die Versuchung seiner bemächtigt, er fällt, und indem er glaubt, seinem Bestreben Genüge leisten zu können, wird er selbst ein Glied jenes Niedern und Gemeinen in der Welt, dessen Verkörperung und lebhafteste Darstellung im Mephistopheles erscheint. Seiner nunmehrigen schlechten Richtung fällt die Unschuld Gretchen's zum Opfer. Sie, der am wenigsten schuldige Theil, muß den Frevel beider schrecklich büßen, während der Verführer ungestraft ausgeht. Gretchens Bruder, welcher als braver Soldat die Ehre seines Hauses rächen will, stirbt im Kampfe gegen die teuflische Macht. Dieselbe sucht nun die Befriedigung des Menschen auf alle mögliche Weise, er tritt als Wohlthäter auf, alle Wesen, die höchsten wie die niedrigsten, vereinigen sich, ihn in dem Taumel des Vergnügens einzuschläfern, aber auf die Dauer vermögen sie die bessern Regungen nicht zu unterdrücken, haben auch selbst keinen festen Bestand. Der Mangel, die Schuld, die Sorge und die Noth lassen sich einmal weder auf menschliche Weise, noch durch den Herrn und Lenker der bösen Natur auf immer verbannen. Selbst da, wo der Mensch ein Glück sich nähren sieht, darf er es nicht genießen, er wird von der Erde abgerufen. Wenn er nach langem Streben etwas errungen zu haben glaubt, ist er nicht

mehr; das ist das Schicksal der Menschheit, das ist das Tragische in ihr und die große Lehre des Trauerspiels:

„Ihn sättigt keine Lust, ihm g'nügt kein Glück,
So buhlt er fort nach wechselnden Gestalten.

Doch Verzweiflung darf nicht des Menschen Loos sein, es gibt eine andere Macht, welche die Spaltung aufhebt, das Glück des Menschen wahrhaft und dauernd macht. Dieser Zug ist das Merkwürdigste an Göthe's „Faust" und erhebt diese Dichtung über alle andere. Der Dichter war sich wohl bewußt, daß es eine Erlösung für den Menschen geben muß, daß das Böse und Gemeine nicht für immer die Herrschaft überkommen, daß der Mensch für ein besseres Dasein geschaffen, daher das Unsterbliche des Faust aus den Händen des Bösen befreit und für die Seligkeit gerettet wird. — Mehr lächerlich als empörend nimmt sich gegen diesen Zusammenhang im „Faust" die wegwerfende Ansicht des pantheistischen Kunstrichters Joh. Jacob Wagner aus, welcher sich berufen fühlte, das, was Göthe wissend oder unwissend gefehlt habe, verbessern zu müssen. Hören wir ihn selbst hierüber: „Der tiefe Eindruck", schreibt er [1]), „den das herrliche Werk bei dem Publikum machte, machte den Dichter auf die Wichtigkeit dieses Fragmentes aufmerksam, und er beschloß nun, aus dem Fragmente ein Ganzes zu machen. Da mußte nach seiner Meinung zuerst gesagt werden, wie es dem Faust in dem Gretchen endlich ergangen (erster Theil), und endlich entdeckte der Dichter, daß der Faust eigentlich doch nur eine Allegorie des deutschen Charakters und der neuen Zeit sei, und so machte er im zweiten Theil aus seinem Faust endlich ein Kehrichtfaß, in welches er alle Reminiscenzen aus seinem eigenen Leben und Denken nur leicht in Büschel gebunden zusammenwarf. Das Hexen- und Zaubergebiet, daß er noch im alten Faust in Besitz genommen, schien ihm vollends alle Phantasterei und Bodenlosigkeit der neuen Rumpelkammer zu rechtfertigen. Mich aber hat der alte Faust neuerdings so angezogen, daß ich in meiner Dichterschule mich selbst daran machen will, seine Hyperbel zur Versöhnung zu bringen,

[1]) Joh. Jak. Wagner, Lebensnachrichten und Briefe, Ulm 1851, S. 424.

indem ich die eine nach der Magie sich kehrende Hälfte durch die symbolische Bedeutung der magischen Charaktere zur Wissenschaft führe, bei welcher die Gesichte des Gläubigen zu Erkenntnissen des Schauenden werden, die andere Hyperbelhälfte durch Gretchens anfangende Verzweiflung zur Anerkennung der Weiblichkeit durch Faust bringe, so daß er auf diese doppelte Weise zu sich selbst kommend der Magie nicht mehr bedarf und den Mephistopheles außer ihm in sich selbst überwindet. Dieser findet daher am Ende ganz unerwartet Faust's mit Blut geschriebene Unterschrift des Contractes verschwunden, und verschwindet dann selbst. — Indem ich diese Ideen in wirkliche Scenen bearbeite, kann ich dem Publikum zugleich eine Probe meiner Poesie geben." Also was Göthe gefehlt haben sollte, das will Wagner mit der Dummheit des Teufels wieder gut machen, welcher die Unterschrift vielleicht etwas weit verlegt hat, und sie deßhalb auf einmal, wenn er sie braucht ganz unerwartet nicht mehr findet! Und einer solchen Carrikatur kann sich Wagner in der Weise rühmen, daß er nun Göthe's Werk für sich selbst in Anspruch nimmt: „Für meine Dramaturgie", schreibt er zwei Jahre später [1]), „arbeite ich eine Analyse des Göthe'schen Faust aus, von welcher Kenner einst, wenn der Neid verstummt ist, gestehen werden, daß diese Analyse mir das Göthe'sche Werk selbst vindicire." — Wohl erscheint bei Göthe die Seligmachung des Faust ohne dessen thätige Mitwirkung, welche doch, wie jeder von uns fühlt, eine nothwendige Bedingung dazu wäre, aber doch auch nicht durch den lächerlichen Umstand, daß der Teufel seine Acten verloren hat; sie ist bei Göthe wenigstens dadurch gerechtfertigt, daß die himmlischen Mächte durch ihre sanfte Gewalt selbst die Hölle überwinden, und diese ihnen gegenüber machtlos ist. Daß der Mensch gerettet werden soll, weiß der Dichter und stellt es dar, das Wie dieser Rettung und der Weg, welchen der Mensch selbst in diesem Leben einzuschlagen hat, ist ihm unbekannt, denn was er selbst als dichtendes Subject nicht kannte, müssen auch seine poetischen Gestalten entbehren; deßhalb erscheint die

---

[1]) Ebendas. S. 144.

Rettung unvorbereitet und unerwartet, selbst der Teufel versieht sich dieser Rettung nicht und stellt sie als eine Ueberraschung dar:

„Unmündig Volk, du hast mich überrascht,
Sind mit der Beute himmelwärts geflogen;
D'rum haben sie an dieser Gruft genascht!
Mir ist ein großer, einziger Schatz entwendet;
Die hohe Seele, die sich mir verpfändet,
Die haben sie mir pfiffig weggepascht." —

In diesen seligen Regionen herrscht das Glück, der Friede und die gute Eintracht, welche das Gegentheil des Tragischen, die Heilung der tragischen Welt sind:

„Glücklich sind wir, Allen, Allen,
Ist das Dasein so gelind."

Dieses Glück, dieses linde Dasein kann der tragische Dichter nicht schaffen, er zeigt, daß wir es nicht besitzen und selbst es uns nicht schaffen können, daß aber ein untilgbarer Zug darnach in der Menschenbrust wohnt.

Zillgenz, Gerhard

Aristoteles und das deutsche Drama eine gekrönte Preisschrift

Würzburg 1865